L'EDUCATION MUSICALE



N° 376
Mars 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

46e Année | MARS 1991 | n° 376

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

INFORMATIONS DIVERSES

■ Groupe Musiques Vivantes de Lyon

"Live 91" ou l'Europe Acousmatique propose tout au long de l'année des rencontres avec les musiques acousmatiques telles qu'elles sont pratiquées chez nos voisins limitrophes.

L'intérêt de ces rencontres est, entre autres, de dresser un état des lieux des pratiques électro-acoustiques en Europe, de mettre en évidence les nouvelles écoles et surtout d'établir des contacts en vue d'échanges à différents niveaux (**concerts**, éditions discographiques, accueil de compositeurs en résidence, recherches technologiques appliquées au musical).

– le 16 avril : concert proposé par F. Luque : ESPAGNE

– le 18 avril : concert proposé par S. Montagne : ANGLETERRE

– le 20 avril : concert proposé par F. Razzi : ITALIE.

En décembre 91 se tiendra un colloque de trois journées permettant à chacun des participants de rencontrer les autres acteurs de la saison. Seront invités des chercheurs, des organisateurs de concerts, la presse, etc...

Pour tous renseignements : G.M.V.L., 25 rue Chazière, 69004 LYON.

■ Bibliothèque musicale Gustav Malher

Accessible sur rendez-vous après acquittement d'une cotisation annuelle de 120 F, livres, partitions, revues, archives, disques microsillons, compacts et bandes magnétiques en font un centre de premier plan.

11 bis, rue Vézelay, 75008 Paris – Tél. 42 56 20 17.

■ Institut Supérieur de Gestion

Cette année encore la **Salle Gaveau** ouvre ses portes aux musiciens les plus talentueux des Grandes Ecoles.

Ce concert de musique classique aura lieu le 19 avril 1991.

Pour tout renseignement complémentaire contacter l'Institut : tél. 45 53 60 00 poste 14 15.

■ Union Nationale des Compositeurs de Musique

Première semaine européenne des musiques d'aujourd'hui, du 14 mars au 17 mars, à l'UNESCO.

Auditorium-Cinéma. Place Fontenay, 75007 Paris.

Au programme : l'Atelier-musique de Ville d'Avray ; l'Ensemble de recherche de Freiburg (Allemagne) ; l'Arcus-Ensemble Wien (Autriche) ; le Defalo-Ensemble (Italie).

Renseignements : Tél. 47 50 44 28.

■ Conservatoire de Lille

L'Atelier choral du Conservatoire ainsi que la Grande Ecurie et la Chambre du Roi sous la direction de Jean-Claude Malgloire inaugurent les semaines chorales de Tourcoing le 10 mars à 16 h en l'Eglise N.D. des Anges. Au programme : Harmonie-Messe de J. Haydn. Chef des chœurs : Michel Lasserre de Rozel.

■ Rimes et Accords

Mercredi 20 et dimanche 24 mars : La Passion selon Saint-Jean ; la Bible mise en scène par le maître de la musique protestante, Jean-Sébastien Bach. *Conférence* par Edith Weber, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne. *Concert* : chœur Currende de Louvain. Concerto Koln sous la direction de René Jacobs.

Renseignements : 205 bd Vincent Auriol, 75013 Paris.

■ Musiques et Sciences à Metz

Du 8 au 10 mars, débats et ateliers centrés autour des thèmes : – chaos et complexités dans la nature – musiques, cultures et mathématiques – musique, histoire et cosmologie, avec Claude-Henri Joubert, directeur de l'I.P.M.C., Dan Lustgarten, Inspecteur à la Direction de la Musique, Annie Belis, Christian Meyer, musicologues, Simtra Arom, ethno-musicologue, des professeurs de physique, de chimie, des sociologues et des mathématiciens.

Assecarm, 6 place de Chambre, 57045 Metz cedex 1.

■ Bourse musicale Hennessy-Mozart

Offerte par la Société Hennessy à un jeune pianiste français ou autrichien âgé de moins de 33 ans ayant interprété des œuvres de Mozart (imposées). Inscriptions reçues jusqu'au 30 mars 1991.

Renseignements : Secrétariat des Amis de Mozart, 5, place Boulnois, 75017 Paris. Tél. 42 67 36 47.

MOZART (1756-1791)

SONATE EN DO MAJEUR K 330 (1778)

On ne possède aucune précision sur l'origine de cette œuvre mais il est permis de penser qu'elle fut écrite à Paris vers septembre 1778, puisque Wolfgang fait parvenir à son père, à cette date, ses **Six Sonates difficiles.** Comme il ne peut être question des sonates précédentes toutes identifiées, on peut en déduire que le chef-d'œuvre en ut majeur est bien le K 330, édité plus tard en 1784 chez Astaria à Vienne et qu'il s'agit d'une commande de Nannerl.

Le caractère enjoué, l'allégresse de la thématique dévoilent le Mozart gracieux, élégant, le mondain qu'il était à l'époque. Dans l'accent pathétique du thème du mouvement central transparaît au contraire le Mozart grave, cet être profond et tendre qui écrira plus tard le *Requiem.*

Ce K 330 est suivi chronologiquement par la sonate en la majeur (qui contient la célèbre Marche turque) et par celle en fa majeur.

ANALYSE

Premier mouvement: Allegro moderato

Le premier thème est constitué de deux éléments (**A – A'**), reposant l'un et l'autre sur une pédale de tonique. **A'** reproduit l'effet d'un trait de flûte qu'on rencontre dans l'Andante de la *Pastorale* de Beethoven ; ces deux éléments sont repris avec des variantes.

Ex.: A et A'



Suit une période de caractère conclusif qui est formée de valeurs plus courtes et qui se termine par une demi-cadence (V^{e} degré transformé aussitôt en tonique de la tonalité de sol majeur, dans laquelle va être exposé le **Pont**).

Le thème de pont comprend deux périodes ; la première se répète, variée, la seconde s'appuie sur un rythme ternaire. Toutes deux reposent sur une pédale de tonique. Une cadence rompue sur un accent expressif (empruntant à mi mineur) retarde la conclusion du pont.

Le deuxième thème (**B**) se divise en trois courtes périodes ; la première, très mélodique et discrètement harmonisée par une basse dépouillée, comprend un élément écrit à l'unisson, à l'octave (à remarquer la note de passage Do bécarre frappée en même temps que le Do dièse) ; la deuxième qui tourne autour de l'axe Sol, prend le caractère d'un Trait ; la troisième, conclusive, ferme l'exposition dans le ton de la dominante.

Ex.: B



Le *Développement* fait entendre, dès son début, un motif qui donnera naissance à la Coda ; de caractère plus mélancolique, il module (Do majeur, la mineur, pour revenir en Sol majeur, puis en la mineur, Fa majeur, ré mineur, do mineur) pour arriver à une pédale de dominante de Do (sur laquelle glissent des mouvements chromatiques descendants) qui conduit à la *Réexposition.*

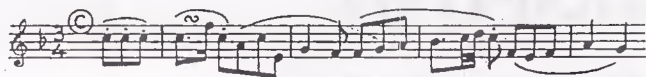
Le premier thème est repris intégralement sans le moindre changement. Le **Pont** part en Sol mais, avant la répétition variée de sa première période, il bifurque vers Do majeur pour faire entendre sa deuxième période et le second thème au ton principal. La *Coda* reprend le fragment de l'entrée du développement avec un emprunt à la sous-dominante et, à l'avant-dernière mesure, une légère touche de do mineur apporte une couleur inattendue.

Deuxième mouvement: Andante Cantabile

Forme tripartite **A–B–A** complétée par une Coda basée sur **B**.

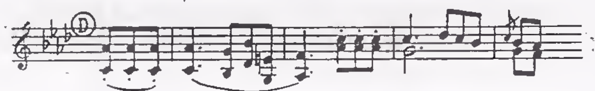
Le thème de la première partie (**C**), en Fa majeur est moulé sur le modèle de la phrase classique scindée en deux ; la première partie se terminant sur le Ve degré, la seconde s'achevant par une cadence parfaite, au ton de la dominante. La deuxième période au cours de laquelle se retrouve l'anacrouse, passe de sol mineur, Fa majeur, puis Si bémol de départ du thème. La majorité des phrases comporte des groupes féminins.

Au rappel de C, dans la deuxième période, l'accent dramatique sur le Si bémol l'emporte en intensité sur l'accent tonique qui le suit mais celui-ci est plus fort rythmiquement.



La partie centrale s'ouvre en fa mineur sur un thème (**D**) écrit à deux voix en sixtes puis en tierces. Il repose sur une basse en notes répétées. Un fragment mélodique, écrit en imitation constitue la deuxième période ; dans la cellule suivante, la courbe est à rapprocher de certaine tournure de phrase de Gluck. Retour à la première période de **D**.

Ex. : D



L'accord do-mi-la bémol, sur pédale de Fa est d'une extrême audace pour l'époque. Un Da Capo renvoie à la première partie, reprise intégralement. La *Coda* reprend le début du thème de la partie centrale, en Fa majeur qui suit, là, une courbe ascendante.

Troisième mouvement : Allegretto

Ce finale épouse la même forme que le premier mouvement mais la thématique se rapproche de celle d'un Rondo.

La premier thème **E** est structuré sur un antécédent (qui conclut sur une demi-cadence) et son conséquent (terminé par une cadence parfaite), dont l'accompagnement est varié.

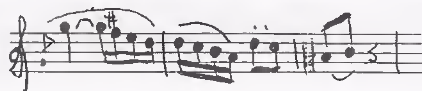
La deuxième période fait intervenir des valeurs ternaires. Cadence parfaite en Do majeur avant l'entrée du *Pont*. Celui-ci est comme rivé à une pédale intérieure (de dominante), et renferme des dessins chromatiques.

Ex. : E



Le second thème **F**, en Sol, comprend trois périodes : la première, accompagnée par une formule proche de celle du *Pont* (typiquement mozartienne), fait un emprunt à Do majeur ; dans la deuxième, interviennent des triolets de double-croches, traités en arpèges brisés ; la troisième, de caractère conclusif, repose sur une pédale de tonique dans le ton de la dominante.

Ex : F



Le *Développement*, très succinct, part sur un nouveau thème qui rappelle un motif de *La Flûte enchantée*. Harmonisé la première fois parallèlement à la dixième, il est souligné à sa reprise par une formule d'accompagnement et module alors en Do majeur puis en do mineur. La pédale de dominante conclut par une cadence parfaite sur la *Réexposition*.

Le premier thème et le *Pont* ne subissent aucun changement. On bifurque vers Fa majeur et Ré avant de réintégrer la tonalité de Do majeur pour faire entendre le second thème ; de légères modifications chromatiques enrichissent la mélodie. Dans la section conclusive (posée sur une pédale de tonique) des groupes ternaires s'incrustent dans la formule d'accompagnement binaire.

Avant de conclure, une cadence rompue (qui emprunte à la mineur-relatif) teinte l'expression d'une couleur tendre et mélancolique.

La sonate s'achève dans la nuance *forte*, sur une cadence parfaite.

Pierrette MARI

HECTOR BERLIOZ
BÉATRICE ET BÉNÉDICT

par **Cécile ROSE**
Professeur d'éducation musicale

Partition : *Béatrice et Bénédict,* partition et musique de M. Hector Berlioz, sans opus, partition chant et piano, éditions Joubert, Paris, s.d.

Disques : *Béatrice et Bénédict,* London Symphony Orchestra, dir. Colin Davis, avec Joséphine Veasey (Béatrice), April Cantelo (Héro), John Mitchinson (Bénédict). Oiseau-Lyre Sol 256-7 – 1963.

Béatrice et Bénédict, London Symphony Orchestra, dir. Colin Davis, avec Janet Baker (Béatrice), Christiane Eda-Pierre (Héro), Robert Tear (Bénédict). Philips, 6700 121 – 1978.

Le retentissement de la récente création parisienne des *Troyens* a provoqué quelques surprenants commentaires quant au "testament musical" du compositeur. Car c'est une autre partition lyrique, celle de *Béatrice et Bénédict*, qui met un terme définitif, en 1862, à la carrière de Berlioz. Paris aura l'occasion de redécouvrir cette œuvre le 16 mars de cette année sur la scène du Théâtre Musical de Paris : dans sa version *oratorio* ! et pour *une seule représentation* !!

*
* *

"J'ai dîné chez [Berlioz]" écrit Liszt au printemps 1861, "...c'était morne triste et désolé. L'accent de la voix de Berlioz s'est affaissé. Il parle d'habitude à voix basse et tout son être semble s'incliner vers la tombe". (1).

Et Berlioz lui-même, le 6 février 1862, au compositeur américain Jérôme Hopkins : "Si pour vous New York est le purgatoire des musiciens, pour moi qui le connais, Paris est leur enfer [...]. Je me lève chaque jour avec l'espoir que ce jour sera pour moi le dernier. Les douleurs physiques et morales ne me laissent presque pas de trêve ; j'ai dit adieu aux illusions musicales, je ne fais plus rien. Je me suis arrangé de manière à pouvoir dire à toute heure à la mort : quand tu voudras". (2) Veuvage, éloignement du fils aimé, incompréhension du public, refus de l'Opéra de monter ses *Troyens*, tout concourt à abattre le musicien.

Pourtant, dès 1853, il a rencontré, à Baden-Baden, le précieux Bénazet qui lui a offert la direction de nombreux concerts et lui a passé commande ferme d'un opéra.

Le choix de *Béatrice et Bénédict* n'est pas fortuit. En 1833, Berlioz présentait déjà une mouture du livret au Théâtre Italien. Les tractations ayant échoué, l'ouvrage demeura près de trente ans dans les tiroirs du compositeur. Observons que le mariage, sujet principal de cette plaisante comédie, préoccupe Berlioz aussi bien en 1833 (année de ses noces avec Harriett Smithson) qu'en 1860, époque à laquelle il cherche à en dissuader son fils : "Tu as une matrimoniomanie qui me ferait rire" (3) écrit-il à Louis, le 14 février 1861, écho immédiat des propos qu'il a placés dans la bouche de Bénédict : "Ah, l'étrange folie / non, jamais de ma vie / de matrimoniomanie / je ne vis un exemple égal" [N° 5, Trio].

En dépit de son admiration pour Shakespeare – maître spirituel de sa vie avant Virgile, Goethe, Beethoven ou Gluck – Berlioz a opéré un remaniement considérable de la donnée dramatique initiale. C'est de *Much ado about nothing* qu'est tiré l'argument de *Béatrice et Bénédict.* Inscrite au "Registre des Libraires", le 4 août 1600, la comédie du maître anglais repose sur un thème central (rupture dramatique puis réconciliation pathétique de Claudio et Héro) complètement écarté par le compositeur, qui n'a conservé que l'épisode annexe de Béatrice et Bénédict, réfractaires à l'idée du mariage et conduits, par un habile complot de leur entourage, à convoler en joyeuses noces.

A cette très mince donnée, Berlioz ajoute quelques épisodes burlesques (Somarone), des interludes musicaux (chœurs, sicilienne), mais surtout un ton nouveau, une finesse dans l'humour et une profondeur dans la psychologie que l'on serait bien en peine de découvrir chez Shapeskeare.

Ce sont ces qualités qui lui vaudront, à l'occasion de la première, le 9 août 1862, un succès particulièrement réconfortant. La brillante assemblée réunie pour l'événement (dans la toute nouvelle salle de spectacles) ne ménagea pas ses applaudissements et rappels. Et la presse parisienne se fit l'écho de cette triomphale soirée : "Le succès a été complet, très grand, très unanime et quand on a eu bien fêté l'auteur-compositeur, on a fêté les artistes en les rappelant tous". (4).

Personnages

Béatrice (mezzo-soprano), nièce de Leonato
Héro (soprano), fille de Leonato
Ursule (contralto), dame d'honneur d'Héro

Bénédict (ténor), officier sicilien, ami de Claudio
Claudio (baryton), aide de camp du général
Don Pedro (basse), général de l'armée sicilienne
Somarone (première basse), maître de chapelle
Leonato (comédien), gouverneur de Messine.

Un tabellion, un messager, deux domestiques, chœurs du peuple (chantant et dansant), seigneurs et dames de la cour du gouverneur, musiciens, figurants...

Composition de l'orchestre

2 flûtes	2 cors en ré	timbales en do et sol
2 hautbois	2 cors en sol	
2 clarinettes en la	2 trompettes en mi	cordes
2 bassons	2 pistons en la	
	3 trombones	

(adjonction occasionnelle d'instruments folkloriques : guitare, tambour de basque...).

Table des numéros musicaux

(scènes parlées non prises en compte)

ACTE 1

Ouverture
N° 1, chœur : "Le More est en fuite"
N° 2, (idem) + 2 bis : sicilienne
N° 3, air d'Héro : "Je vais le voir"
N° 4, duo Béatrice/Bénédict : "Comment le dédain"
N° 5, trio Bénédict/Claudio/Don Pedro : "Me marier !"
N° 6 + 6 bis, chœur et épithalame grotesque : "Mourez, tendres époux"
N° 7, rondo de Bénédict : "Ah ! je vais l'aimer"
N° 8, duo nocturne Héro/Ursule : "Vous soupirez Madame !"

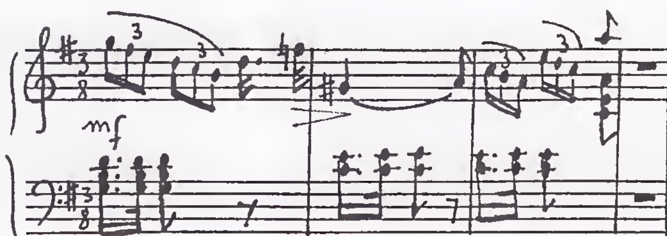
ACTE 2

Entr'acte : sicilienne
N° 9, improvisation de Somarone et chœur : "Le vin de Syracuse"
N° 10, air de Béatrice : "Dieu ! que viens-je d'entendre !"
N° 11, trio Héro/Béatrice/Ursule : "Je vais, d'un cœur aimant"
N° 12, chœur : "Viens ! Viens !"
N° 13, marche nuptiale, chœur et ensemble : "Dieu qui guidas nos bras"
N° 14, chœur : "Ici l'on voit"
N° 15, scherzo duettino Béatrice/Bénédict : "L'amour est un flambeau".

ACTE 1

Ouverture : 3 parties – 1. *Allegretto scherzando* – 3/8 – Sol majeur.

Le thème vif et enjoué qui introduit l'œuvre superpose l'enchaînement mélodique des triolets (violons) au rythme pointé de la basse [ex. 1]. De brefs motifs sont ensuite entendus, modifiés et échangés entre les divers pupitres (violons, bois, cuivres). Des gammes fusantes conduisent à un changement subit d'atmosphère.



Exemple 1

2. *Andante un poco sostenuto* – 3/4 – Do Majeur

Cors et bassons, sur les discrets pizzicati des cordes, introduisent la rêveuse mélodie qui formera le thème de l'air de Béatrice [ex. 2a]. Un diminuendo progressif précède la reprise des triolets qui conduisent à la dernière partie.

3. *Allegro* – ¢ – Sol majeur

On croit d'abord à une reprise du premier volet, mais l'atmosphère est complètement transformée par l'importance grandissante du motif victorieux (cuivres), que nous retrouverons plus tard, figure caractéristique de l'air d'Héro [ex. 2b].

L'ouverture crée ainsi le climat de toute la comédie : gaieté légère, voire railleuse, mais aussi délicate poésie.



a) b)
Exemple 2

Scène 1 : [Musicalement N° 1]. *Allegro con fuoco* – ¢ – Sib Majeur

Le parc du gouverneur de Messine forme le décor. Le peuple sicilien chante un chœur à 5 parties (soprani divisées) à la louange des vainqueurs des Mores. La couleur pittoresque de cet ensemble enlevé et joyeux est soulignée par l'intervention des tambours de basque.

Une nuance de douceur passe soudain ("Pour ce vaillant cueillons des roses") mais le climat de fête reprend bien vite le dessus.

Scènes 2 et 3 (parlées) : un messager annonce l'arrivée du général vainqueur, Don Pedro suivi de Claudio et Bénédict. A ce dernier, Béatrice n'épargne pas les railleries.

Scène 4 : [N° 2] – chœur – *Allegro con fuoco* – ¢ – La majeur

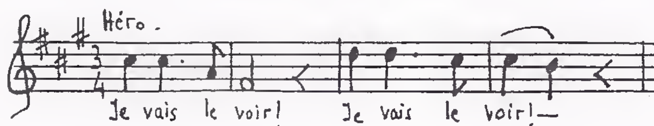
Reprise du premier chœur, un demi-ton plus bas, avec suppression de la partie centrale.

Scène 5 : [N° 2 bis] – Sicilienne – *Allegretto* – 6/8 – fa dièse mineur

Pour une comédie se déroulant à Messine, la danse est de circonstance ! Les bois dominent, marquant obstinément le rythme, tandis que les violons suivent les contours capricieux d'une mélodie aux inflexions modulantes. Les choristes se transforment pour l'occasion en danseurs.

Scène 6 : [N° 3] – air d'Héro – *larghetto puis allegro con fuoco* – 3/4 puis C – La Majeur puis Ré Majeur

Héro chante sa joie de retrouver Claudio. Son air est scindé en deux parties distinctes. Dans la première, la sensibilité rêveuse et sensible de l'héroïne est illustrée par le caractère tendre et amoureux de la mélodie [ex. 3].



Exemple 3

Soudain, la béatitude cède à une animation rayonnante, à une joie triomphale ("Il me revient fidèle") ; l'exaltation ne cesse de croître au cours de l'allegro "con fuoco" qui se termine par une suite de vocalises assez conventionnelles ; faut-il y découvrir une concession tardive au public d'un compositeur usé par les échecs ?

Scène 7 (parlée) : l'apparition de Bénédict à la suite de Don Pedro semble déchaîner l'esprit moqueur de Béatrice, mais le héros ne demeure pas sans réponse : "Eh quoi ! signora Dédain, vous vivez encore ?".

Scène 8 : [N° 4] – Duo Béatrice/Bénédict – *allegro moderato* – ¢ – Mi Majeur

Sur un léger pizzicato des cordes, Béatrice ouvre les hostilités : "Comment le dédain pourrait-il mourir ? Vous êtes vivant !". C'est sur ce ton que se poursuit la joute. Mais l'aigreur apparente des répliques cache mal le plaisir des protagonistes à exercer leur esprit, à feindre une indifférence démentie par les subtilités de l'orchestre. Tantôt ce dernier procède par répétitions ironiques, tantôt il précède l'intervention des chanteurs, frappant de nullité la perfidie de leurs attaques. Ici, les trilles moqueurs détruisent l'affirmation d'indifférence de Béatrice, là, les traits rapides raillent les prétentions de Bénédict à la solitude.

Les deux adversaires sont-ils dupes ? Leur perplexité ("Mais quel plaisir étrange trouvé-je à l'irriter ?") les conduit insensiblement à accorder leurs voix, vision prémonitoire de la conclusion de la pièce. Le ton gagne en gravité.

Comment se préserver d'un amour naissant ? Assurément pas en implorant le ciel qui en a vu d'autres ! Il faut donc continuer à feindre, même contre toute vraisemblance, et l'irritation, l'exaspération des dernières phrases du duo traduisent plutôt le désarroi des faux adversaires face à l'amour surgi que leur hostilité supposée.

Scène 9 (parlée) : Don Pedro invite Bénédict aux noces de Claudio, ajoutant non sans malice : "L'exemple ne vous tente-t-il pas ?".

Scène 10 [N° 5] – Trio Bénédict, Claudio, Don Pedro – *allegreto* – 3/8 – Sol majeur.

Eblouissant trio : aux arguments de ses deux amis en faveur du mariage, notre héros oppose des répliques aussi spirituelles qu'opportunes :

Claudio : "Une douce compagne..." – Bénédict : "Que la ruse accompagne" – Don Pedro : "Qui berce vos ennuis..." – Bénédict : "Et qui trouble vos nuits".

D.P. : "Un trésor d'amour..." B. : "Qu'épuise un seul jour" Cl. : "Source de vie..." B. : "Caquet de pie".

D.P. : "Cœur pur..." B. : "Peu sûr". Cl. : "Maître" B. : "Traître", etc.

L'instrumentation est aussi étincelante et expressive que dans le duo précédent. La musique se plie à la remarquable vie rythmique des vers de Berlioz ; accélération parallèle du tempo et des répliques, tension croissante du crescendo final, progression chromatique traduisant la volonté de chacun d'imposer son avis...

A bout d'arguments, Bénédict s'engage solennellement : s'il cède aux attraits du mariage, son toit sera orné de l'enseigne suivante : "Ici, l'on voit, Bénédict l'homme marié". Pour burlesque que paraisse la proposition, elle est formulée dans un climat d'une soudaine gravité (bassons et clarinettes ponctuent chaque mot) ; les deux témoins n'oublieront pas le serment.

Scène 11 (parlée) : Don Pedro et Claudio, restés seuls, se promettent de réussir l'impossible gageure : marier Béatrice et Bénédict.

Scènes 12 et 13 [N°s 6 et 6 bis] – Epithalame grotesque – *moderato* – ¢ – Fa majeur

Ici intervient l'ineffable Somarone (âne bâté en italien) caricature du maître de chapelle traditionnel. Cet interlude comique est aussi bien justifié par le genre musical (œuvre de demi-caractère) que par la référence à Shakespeare, maître du mélange tragi-comique.

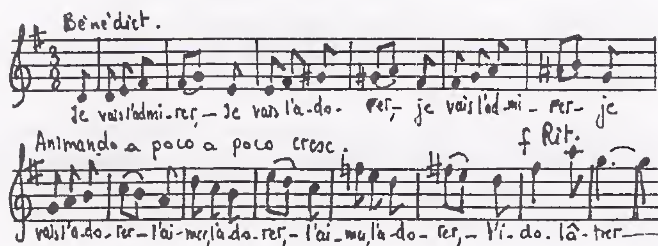
L'infortuné Fétis fait ici encore les frais de la plaisanterie, mais Berlioz y ajoute plusieurs répliques attribuées à ses grands modèles, Spontini et Glück ("Le morceau que vous allez avoir l'honneur d'exécuter est un chef-d'œuvre").

Au-delà de quelques effets faciles (hautbois désaccordé...), le morceau de choix de ces deux scènes est formé par la fugue. Berlioz n'admettait cette forme que "justifiée par le sens des paroles" (5). Ici, la platitude vaniteuse des paroles et la grandiloquence de la forme musicale mise en œuvre dénoncent de façon irrésistible la stupidité du bon Somarone ! Cette parodie de la fugue est aussi heureuse, aussi réussie que celle de la *Damnation.*

Scène 14 (parlée) : sachant Bénédict dissimulé tout près, Don Pedro, Claudio et Leonato évoquent la passion de Béatrice pour lui, mais aussi ses craintes d'être repoussée par ce sarcastique et irréductible célibataire !

Scène 15 : [N° 7] – Rondo de Bénédict – *Allegro* – 3/8 – Sol Majeur

Réaction foudroyante de notre héros : "Ah, je vais l'aimer". Dans ce brillant rondo, tout de joie et d'animation, la mélodie est intimement liée aux éloquentes reparties de Bénédict enflammé. Toute sa fougue généreuse s'exprime dans les dernières notes, en courbe ascendante [ex. 4] :



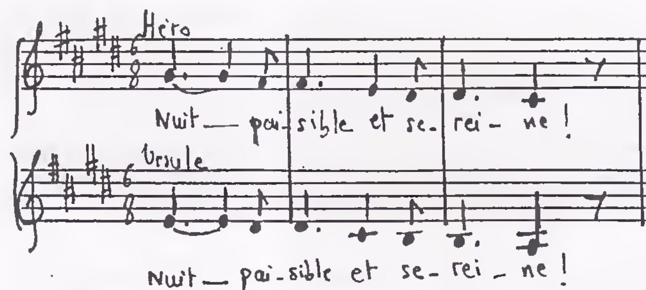
Exemple 4

Scène 16 : [N° 8] – Duo nocturne – *lento puis andantino* – C puis 6/8 – do mineur puis Mi Majeur

"Pièce maîtresse de la partition" selon le compositeur lui-même, située au centre de l'œuvre, elle contraste avec l'enjouement général.

Il fait nuit. Héro est assise dans le parc avec sa suivante Ursule. Attendries par le calme de la nature, elles entonnent une douce cantilène, écho des sereines nuits italiennes. L'expressive musique des mots s'allie aux murmures célestes de l'orchestre dans un climat d'onirique tendresse. Presque constamment traitées dans le médium, les voix des deux jeunes filles sont étroitement unies [ex. 5]. Flûtes, clarinettes et hautbois font parfois écho à leur chant soutenu par les pizzicati des cordes, tandis que le reste de l'orchestre tisse une subtile harmonie parfois rehaussée de fugitifs figuralismes : figures obstinées en doubles-croches pour les "murmures des bois", mélodie statique sous "la lune qui plane en souriant", notes piquées des hautbois qui signalent "l'insecte des prairies dans les herbes fleuries", sixte ascendante évoquant l'envol de l'hirondelle...

Chef-d'œuvre de pure poésie, ce duo est aussi le dernier hommage du grand romantique vieillissant aux émouvantes beautés de la nature consolatrice.



Exemple 5

ACTE 2

La sicilienne est reprise pour *l'entr'acte* [N° 2 bis]. Nouveau décor avec le grand salon du Palais du Gouverneur. On entend, dans la salle voisine, l'écho d'un festin de noces.

Scène 1 [N° 9] – Improvisation et chœur à boire – *Allegretto* – 3/4 – mi m./Sol M.

Stimulé par les bruyants encouragements de l'assemblée, Somarone se lance dans une surprenante improvisation, accompagnée par la guitare, les tambours de basque et les trompettes. L'affaire se gâte à mesure que croît l'ivresse du plaisant "musicien-poète" !

Scène 2 : [N° 10] – Air de Béatrice – *Allegro un poco agitato, andante, allegro agitato* – 3/4 puis C – Mi bémol Majeur

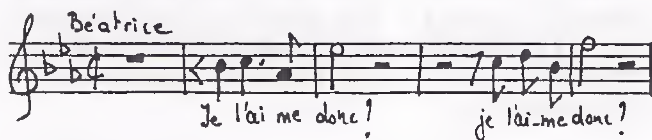
Bouleversée, Béatrice fait irruption : "Dieu ! Que viens-je d'entendre ?... Bénédict... Se peut-il ?... Bénédict m'aimerait ?". Les points d'orgue et les grondements des contrebasses confèrent une étrange gravité à la scène.

Résignée et nostalgique, l'héroïne se résoud alors au difficile aveu de son amour ("Il m'en souvient"), sur un motif déjà rencontré dans l'ouverture [ex. 2a]. Peu à peu la fièvre la gagne. Cors, trombones et trompettes évoquent ce champ de bataille sur lequel, au cours d'un songe, elle crut voir Bénédict expirant. L'angoisse semble soudain la suffoquer, au cœur des incertitudes tonales et des halètements rythmiques de l'accompagnement...

Mais l'heure sombre est passée. Désormais, c'est la joie qui doit régner. Le dernier regret s'efface ("Adieu ma frivole gaîté ! Adieu ma liberté !"), l'amour triomphe ("Je l'aime donc ?" – ex. 6), et les vocalises terminales ne laissent aucun doute sur la profondeur de cette allégresse.

Au cours de cette scène, peut-être la plus réussie de toute l'œuvre, le musicien dépasse le poète. Les notes disent ce

que ne peuvent exprimer les mots, et Berlioz fait oublier Shakespeare. Le plus surprenant est probablement que cet air fut ajouté *après* la première représentation dans le but d'étoffer le rôle de l'héroïne pour une éventuelle exécution parisienne.



Exemple 6

Scène 3 : [N° 11] Trio Héro/Béatrice/Ursule – *larghetto, allegretto, larghetto* – La bémol Majeur – 6/8

Héro et Ursule rejoignent Béatrice, surprises de la trouver si agitée. Douce et tendre, extasiée, Héro évoque à nouveau la réalité de l'amour dans le mariage ("Et mon époux restera mon amant"). Touchée, Béatrice se dévoile, déclenchant ainsi les affectueuses railleries de ses compagnes.

Scène 4 : [N° 12] – Chœur – *andante* – C – Mi Majeur

Le chœur, placé derrière la scène pour créer un effet d'éloignement, fait entendre un chant d'hyménée à trois parties, accompagné par les seules guitares. Très peu ornée, la ligne mélodique est d'une immaculée pureté.

Un dialogue parlé unit alors Béatrice et Bénédict (seul mélange parlé/chanté au cœur d'une même scène). Il n'est pas encore question de capituler sans condition, mais l'issue heureuse paraît désormais inévitable.

Scène 5 : [N° 13] – Chœur et ensemble – *moderato religioso* – C – Sol Majeur

Réunion de tous les personnages pour la solennelle marche nuptiale au rythme lent et majestueux, ponctué par les flûtes et clarinettes :

Héro et Claudio signent le contrat de mariage. Le prévoyant Leonato ayant préparé celui de Béatrice et Bénédict, nos deux héros feignent de le ratifier à contre-cœur. L'enseigne, enjeu du défi lancé plus haut par Bénédict, est alors avancée sur la scène.

Scène 6 : [N° 14] – Enseigne, chœur et ensemble – *moderato un poco maestoso* – 3/4 – sol mineur

Dominant tout l'orrchestre, deux coups de cymbales cinglent le silence. Héro, Claudio, Ursule et Don Pedro, soutenus par le chœur, entonnent la grave enseigne : "Ici, l'on voit, Bénédict l'homme marié" ! Les deux derniers mots, signe de triomphe (ou de défaite pour l'intéressé) sont martelés à quatre reprises, la grandiose cadence parfaite recevant le renfort d'un quintuple accord amplifié par les roulements de timbales et de grosse caisse !

Scène 7 : [N° 15] – *Scherzo duettino* – 3/8 – Sol Majeur

Aussi enlevé que spirituel, cet ultime trio démontre que les deux nouveaux époux ont gardé toute leur verve, à défaut de leur liberté : "Sûrs de nous haïr, donnons-nous la main... Nous redeviendrons ennemis demain". L'orchestre ne leur cède en rien pour la gaîté sarcastique, reprenant son thème initial [ex. 1], et fermant ainsi le cycle de ce ravissant divertissement.

Ne prétentant ni à la puissance dramatique des *Troyens* ni à l'invention lyrique de *Benvenuto Cellini*, la dernière partition de Berlioz est aussi riche et variée que ses aînées. Elle offre ainsi l'ultime – et peut-être le plus émouvant – éclairage d'une grande âme tout entière tournée vers la création.

NOTES

(1) Pourtalès : *Berlioz et l'Europe romantique,* Paris, Gallimard, 1942, p. 326.

(2) Berlioz : *New letters of Berlioz, 1830-1868,* Baazun, New York, 1954

(3) Berlioz : *Correspondance inédite,* Paris, Calmann-Lévy, 1879

(4) *Le Ménestrel,* août 1862, p. 301

(5) Berlioz : *Mémoires,* Paris, Garnier-Flammarion, 1969, Tome 1, pp. 98/99.

PRIX MAURICE-FLEURET

Récemment fondé par Jacques Longchampt, Henry-Louis de La Grange, Marcel Marnat et Rémy Stricker, en hommage au journaliste et ancien directeur de la musique décédé en mars 1990, le Prix Maurice Fleuret veut distinguer chaque année quatre enregistrements exceptionnels.

Remis pour la première fois le 13 février à la Bibliothèque Gustav Malher, le palmarès est le suivant :

La Khovanchtchina de Moussorgski, dirigée par Abbado (DGG).

In Memoriam et *Concerto pour alto* de Schnittke, par Nobuko Imai, direction Lev Markiz (BIS).

Le Paradis et la Péri, de Schumann, direction Jordan (Erato).

Villancicos et *Ensaladas,* par la Capella Reial, direction Savall (Astrée-Auvidis).

bibliographie

• Música y Educación. Vol. III, n° 1. Primavera 1990. Revista de investigación pedagógico-musical (Apartado 46.230, 28080 Madrid, Spain). Dos números al año. Número suelto : 1150 pesetas. Extranjero : 25 dólares USA al año. 280 pages.

Le projet de loi sur l'Enseignement en Espagne *(La LOGSE)* vient d'être déposé devant le Parlement *(Las Cortes)*. Pour la première fois, une éducation musicale devrait être obligatoirement dispensée aux élèves de 7 à 16 ans. Les textes relatifs à l'application de la loi restent toutefois dans le flou : à l'école primaire, la musique serait ainsi incluse dans ce "désastreux fourre-tout" qu'est la *Area Artistica*, à côté des arts plastiques et du théâtre. Si la création d'un *Bachillerato en Artes* est accueillie avec satisfaction, la phrase "On *pourra* créer des centres intégrant ces futurs bacheliers" ne laisse pas de susciter perplexité et inquiétudes. Le point qui suscite le plus d'oppositions à ce projet est le refus d'accorder à la musique le régime général : création du ghetto des "Enseignements à régime spécial" (art. 38 sqq.), refus de considérer la (seule) musique comme discipline de rang universitaire (bien que des "équivalences" soient proposées). Quant à savoir qui enseignera qui, la confusion est totale : selon ce texte, *los Agregados* pourraient enseigner des enfants de 8 ans, aussi bien que de futurs professionnels ou dans l'enseignement Supérieur, tandis que *los Catedráticos*, professeurs du Supérieur, enseigneraient également dans le Secondaire...

À côté de ce dossier (brûlant...), le présent numéro de la revue *Música y Educación* nous propose diverses études ; sur la méthode Willems, sur l'enseignement de la respiration abdomino-diaphragmatique (avec *biofeedbach* dans le chant choral et individuel), sur les objectifs et les contenus de l'enseignement musical à l'école primaire ainsi que sur l'Education musicale en RFA (dans cet article Egon Kraus fait un historique de la réorganisation de l'enseignement de la musique à l'Ecole entreprise dès 1900 ; il décrit également la place occupée aujourd'hui par la musique en Allemagne de la Maternelle à l'Université, mais également dans l'enseignement spécialisé).

Plus toutes les rubriques habituelles...

• L'Itinéraire. Quadruple numéro 421-422-423-424 de *La Revue Musicale* sous la direction de Danielle Cohen-Levinas ; avec la collaboration de Jacques Oriol). 482 pages.

Issus pour la plupart de la classe d'Olivier Messiaen, les compositeurs Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier, Hugues Dufourt et Gérard Grisey constituaient en 1973 – avec les interprètes Pierre-Yves Artaud, Patrice Bocquillon, André Cazalet, Boris de Vinogradov et quelques autres – le noyau de "l'Itinéraire", premier collectif dédié, depuis l'effacement du "Domaine musical", à la réflexion théorique et à la création-diffusion de la musique de notre temps. Dès 1974, Messiaen disait à leur propos : "Ils font ce qu'ils ont envie de faire. Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau". On ne saurait, en 1991, mieux dire !

La haire sérielle ne se porte plus guère. Et le Maître de l'IRCAM ne feint-il pas lui-même, aujourd'hui, d'organiser l'irrésistible libération ? "L'Itinéraire", s'il ne peut rivaliser avec les grandes institutions sur le terrain des techniques informatiques ou électro-acoustiques, peut en revanche – il ne s'en prive d'ailleurs pas... – leur damer le pion dans les domaines de l'imagination conceptuelle et de la pratique souple de l'électronique en concert – du *live-electronic.*

Quatre grandes parties composent cet ouvrage collectif :

– Le dialogue de la musique et de la musicologie : esthétique ; mise en perspective historique ; réflexions sur l'écriture, la communication, les imprégnations...

– La dialectique du compositeur et de l'interprète : spécificités de "l'Itinéraire", inductions instrumentales et compositionnelles. Réflexions croisées : souvenirs, hommages, messages, témoignages...

– Darmstadt : de 1966 (entretien inédit entre Adorno, Brün, Ligeti, Rosenberg, Stephan) à 1982.

– Regards-Miroirs : œuvres jouées, interprètes, saisons musicales, discographie...

Un jalon indispensable pour l'histoire musicale de notre temps.

Francis Cousté

musiques et musiciens à Paris de 1917 à 1929 – II –

par **Dominique PATIER**

Dans le Tout-Paris des Années Folles, les classes sociales se trouvent étroitement mêlées : les "bien-nés, les amusants, les talentueux" (1) se côtoient et leur diversité se reflète dans les lieux musicaux qu'ils fréquentent ; car on les rencontre aussi bien au Bal Bullier qu'à la salle Huyghens (2) ou au Théâtre des Champs Elysées. (3) Leurs points de rendez-vous peuvent être les galeries d'art, mais aussi les salons, les cafés de Montparnasse ou les premières "boîtes" américaines (4) où l'on entend du jazz. Ce qui, à première vue, pourrait paraître une dispersion dépourvue de sens se révèle très logique : dans chaque endroit, on se retrouve "entre soi", écartant ainsi tout dépaysement et tous unis par un même objectif : la recherche du plaisir.

Plaisir canaille, tout d'abord, dans les bals-musette, les bals d'artistes, le bal nègre. On y vient incognito (5) pour découvrir le "milieu", apaches et gigolettes, pour danser au son d'un accordéon soutenu par une guitare et quelques percussions. (6) C'est la mode de la valse, lente à l'anglaise, ou "chaloupée" à la parisienne ; (7) d'aspect festif, c'est la danse du samedi soir, qui ouvre la porte au rêve : tourner (et surtout tourner à l'envers) efface le temps ; les lueurs fantasques de la boule à facettes créent une confusion sur l'espace ; l'abandon des danseurs enlacés traduit bien la connotation sexuelle de cet instant magique. (8) Plus vulgaire, plus violente, la java, également à trois temps, se danse avec des piétinements et une tenue particulière (les mains du danseur plaquées sur les fesses de sa cavalière). "Chaloupée", elle devient presque caricaturale (par ex., *La Bague à Jules*, avec ses alternances majeur/mineur). Danse récente, le tango, venu d'Amérique du Sud, séduit les Parisiens. (9) Ses pas glissés, ses figures lascives, (10) s'appuient sur deux rythmes à deux temps, la habanera et la milonga . Vers 1930, le bal-musette perdra son attrait et ne constituera plus qu'un appât pour touristes (le *Balajo*, par ex.).

Mais à côté de ces bals-musette, on fréquentait également les bals d'artistes, réguliers ou occasionnels (le *Bullier*, par ex., face à la Clôserie des Lilas), où déjà se faisaient entendre des musiciens noirs. Le *Bal nègre*, rue Blomet, animé par des groupes antillais, représente un pôle d'attraction considérable avant que ne se produise en 1925 la *Revue nègre* avec Joséphine Baker. Paris accueille sans discernement toute la musique venue des Etats-Unis : rag-times des tapeurs de clavier, (11) marches syncopées des soldats américains de passage en France lors de la guerre. (12) Dans cette musique noire, on apprécie la liberté des instrumentistes, leurs mouvements du corps inimaginables pour une société très rigoureuse sur la tenue de ses solistes, mais aussi la sonorité des instruments à vent, sons venus des "tripes", pas obligatoirement beaux, toujours émouvants, (13) le rythme excitant, la nouveauté d'une improvisation collective. Le jazz fertilisera tout un courant de danses fondées sur deux figures (le one-step, le two-step), danses toujours binaires, toujours tonales, comme le fox-trot (*Je cherche après Titine...* repris par Chaplin dans *Les Temps Modernes*) avec sa branche lente (slow fox, devenu slow) ou ses dérivés rapides (charleston, shimmy, black bottom). Des compositeurs français produiront alors ces danses à la mode : Louis Benech, "usine à fox-trot", écrira en

---

(1) *cf.* A. Gold et R. Tizdale, *Misia... op. cit.* p. 289.

(2) Salle réservée aux concerts d'avant-garde (Satie, le Groupe des Six).

(3) Edifié par les frères Perret, il accueille fréquemment les représentations des Ballets Russes.

(4) The Jockey, le New Jimmy's.

(5) Janet Flanner, dans *Paris c'était hier..., op. cit.* p. 30, précise : "Comme on ne parlait jamais à son partenaire... on ne savait jamais à qui on avait affaire". Situation qui rappelle un peu celle du bal masqué vénitien du XVIIe siècle : grâce à l'incognito ou au déguisement, toutes les transgressions sont permises.

(6) Brassaï a laissé d'excellentes photos de ces bals populaires autour de 1930, dans *Le Paris secret des années trente*, Paris, Gallimard, 1976.

(7) Avec une exagération des mouvements des hanches rappelant le roulis de la chaloupe. Bien entendu, cette expression est argotique.

(8) Parmi les succès du moment : *Le grand frisé*, 1910, *Sous les ponts de Paris*, 1913, *Du gris*, 1920.

(9) Par ex. *Viens près de moi*, de Daniderff, 1925.

(10) Le coup de pied à la lune.

(11) On a conservé des rouleaux enregistrés par Scott Joplin (1868-1917), qui sont réédités en disques noirs.

(12) Les fanfares de Jim Europe ont joué au Théâtre des Champs Elysées en 1918 et en plein air, aux Tuileries, devant des foules énormes.

(13) Dans *Jazz des Années Folles*, J. Duron chante la magie du saxophone :
"Saxophone...

Ondulante magie de notre connivence
Neptune déchaînant l'aventure aux aguets
... déluge de folies
Déluge sur l'idée de mélancolie
Dédale de langueurs ténèbres de délices...

in : Poèmes retrouvés, éd. P. Cailler, 1954.

1922 les célèbres *Nuits de Chine*, inspirées du jazz et témoignant du besoin d'exotisme des Parisiens de l'époque. (14)

Cette arrivée des musiciens noirs à Paris sera lourde de conséquences, tout d'abord pour le répertoire traditionnel du bal-musette ; comme le chante Cl. Nougaro, "Quand le jazz est là, la java s'en va...". Mais surtout elle fournira aux compositeurs des modèles : on verra l'emploi du rag-time chez Satie et Stravinski, le fox-trot chez Auric et Ravel. Plus significatif encore, D. Milhaud utilisera dans son ballet *La Création du Monde* (1923) un orchestre de jazz, une harmonie (le blues), des thèmes (le sujet de la fugue) issus du jazz. Enfin, la musique des Noirs contribuera à donner aux Parisiens ce goût de l'authentique, du primitif, qui s'opposera à l'art idéalisé exprimé par l'impressionnisme musical.

Parallèlement, la chanson (urbaine, composée) se diffuse largement à Paris dans les années 1917-1929. Vendue dans les rues en partitions elle touche tous les milieux et s'appuie sur les danses à la mode : *Elle s'était fait couper les ch'veux* (V. Mercier, 1924) est un one-step ; *Parlez-moi d'amour* (J. Lenoir, 1926) une valse lente. Les répertoires demeurent cependant assez cloisonnés : les chansons sont souvent centrées sur un interprète : ainsi *Mon homme* (M. Yvain, 1920) est-il destiné à Mistinguett, *Valentine* (Christiné, 1925) à Maurice Chevalier, *J'ai deux amours* (V. Scotto, 1930) à Joséphine Baker. Ces chansons font souvent partie de revues à grand spectacle dont le thème reste inévitablement Paris *(Paris qui jazz(e), Paris qui remue, Paris en fleurs)*. Mais la chanson se développe également grâce à la radio (16) et au phonographe ; ceci entraîne tout d'abord une normalisation des durées : finis les couplets multiples ; (17) le passage d'une face de disque 78 tours (*ca.* trois minutes) impose ses limites, toujours en usage actuellement. C'est aussi un nouveau mode d'écoute qui va naître : chez soi, dans l'intimité, on peut à tout moment s'offrir le plaisir d'une chanson sussurée au micro comme une confidence qui *vous* est destinée. C'est sur ce "message personnel" que Lucienne Boyer bâtira sa carrière avec la célèbre valse *Parlez-moi d'amour.* (18) On ne saurait trop insister sur les modifications de l'écoute (et leurs conséquences) introduites par les procédés d'enregistrement et de diffusion dans tous les aspects de la musique, (19) pouvant provoquer, selon Debussy, "un amoindrissement des forces occultes de l'art, des forces qui jusqu'à maintenant avaient été tenues pour indestructibles". (20) Aspect important de la musique parisienne des Années Folles, la chanson a également attiré les compositeurs de musique savante : Milhaud, par exemple, s'inspire de l'atmosphère canaille du bistrot dans *Le Pauvre Matelot* (1926), avec son ouverture au rythme de java et ses mélodies banalisées. Satie, dans sa période "Belle époque", écrit des chansons de caf' conc' *(Tendrement, Je te veux)* ou des chansons "à dire" dans le style d'Yvette Guilbert *(L'omnibus automobile)*.

Si nous avons insisté sur ces lieux – bal, cabaret, boîte de nuit – ou ces *media* – radio, disque – qui diffusent un répertoire de divertissement composé de danses et de chansons, c'est parce que nos histoires de la musique occultent bien souvent ces formes d'expression. Mais, sans elles, une vue du Paris musical des années 1917-1929 aurait été tronquée. On pourra pallier le manque de bibliographie sur la question (21) par l'écoute de rééditions d'enregistrements anciens. (22)

La musique savante possède, elle aussi, ses lieux musicaux : le salon, (23) bien qu'en décadence par rapport à la Belle époque, accueille les solistes, les formations de chambre, les chanteurs de mélodies. M. Proust dans *La Prisonnière* (éd. en 1922) nous montre le salon des Verdurin ouvert au *Septuor* de Vinteuil, Eliane de Montmorency recevant le Quatuor Tchèque. Le Tout-Paris fonctionne comme dans ce roman : Winnie de Polignac "finance" *Renard* de Stravinski et le *Concerto pour deux pianos* de Poulenc. Mais le salon peut aussi constituer le laboratoire du ballet : c'est devant un petit groupe d'invités choisis que Diaghilev écoute les réductions au piano des partitions des ballets qu'il veut monter : chez Misia Sert, Milhaud jouera *L'homme et son désir* en 1920 (sans succès d'ailleurs !) ; Ravel n'aura pas plus de chance avec *La Valse* en 1921. Chez la Princesse de Polignac, Stravinski présentera une version réduite de *Noces*. Enfin, dans les salons s'entretient l'"esprit Ballets Russes", grâce à des soirées thématiques où, dans des décors peints par Cocteau, J.M. Sert ou Marie Laurencin, des invités costumés jouent la comédie, chantent et dansent. Ainsi verra-t-on chez les Beaumont le *Bal des Jeux*, avec Poulenc, Auric et Milhaud en joueurs de football, ou encore le *Bal Louis XIV*, sur le thème du "Malade Imaginaire", Marie Laurencin apparaissant déguisée en rougeole. Nous avions comparé ce Tout-Paris à une cour sans monarque : on mesure à quel point ces divertissements sont proches du ballet versaillais.

Rassemblant des publics plus vastes, donc plus mélangés, la grande salle de concert paraît peu typique du Paris des Années

---

(14) On a appelé Louis Benech "Le Pierre Loti du pauvre".

(15) Les "petits formats".

(16) Un émetteur fonctionne sur la Tour Eiffel dès 1920. Vers 1925, la radio bénéficie déjà d'une large écoute.

(17) Comme les pratiquait par ex. l'inénarrable Dranem.

(18) Les Américains désignent ces chanteurs de charme par le terme "crooners" (a croon = une plainte, un gémissement). En France, après 1930, le crooning gagnera du terrain avec Jean Sablon et Tino Rossi.

(19) *cf* n° spécial de la *Revue Musicale*, n° 106, juillet 1930, sous le titre "La Musique Mécanique".

(20) Cité par E. Eisenberg, *Phonographies*, Paris, Aubier, 1988, p. 66.

(21) On peut consulter cependant : Ch. Imbert, *Histoire de la chanson et de l'opérette*, Lausanne, éd. Rencontre, 1967 ; G. Erismann, *Histoire de la chanson*, Paris, Hermès, 1967 ; J.-Cl. Klein, *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas, 1990 (monographies sur environ 200 chansons classées par ordre chronologique).

(22) Par ex. : *Les chansons de la Belle époque*, cassette MM, Virgin France, 1988, *La Fête du Café Concert*, Pathé-Marconi, 2 C 450/15370/1 ; *Joséphine Baker*, *id.* 2 C 450/14987/8.

(23) Ceux de Gertrude Stein, Misia Sert, mais aussi de Mme Muhlfeld (la "Belle Otarie") des Beaumont, Murat, Polignac, Clermont-Tonnerre. *Cf.* L. Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962, ou encore J.P. Crespelle, *La folle époque, des Ballets Russes au Surréalisme*, Paris, Hachette, 1968.

Folles ; les associations symphoniques (Colonne, Pasdeloup, Lamoureux, La Société des Concerts du Conservatoire) poursuivent leurs activités dominicales, avec des programmes centrés sur Wagner et Beethoven, (24) situation assez semblable à celle des grandes villes de province. En revanche, il existe de petites salles où se produisent les compositeurs d'avant-garde ; le Théâtre du Vieux-Colombier, ou encore la salle Huyghens (25) accueillent le Tout-Paris : Cocteau, Picasso, Satie, Diaghilev, les futurs "Six" ; on y entend les interprètes à la mode : Ricardo Viñes, Marcelle Meyer, Jane Bathori. Poésie, expositions de peinture, récitals s'y succèdent dans le cadre de l'association "Lyre et Palette" animée par Blaise Cendrars. C'est lors d'un concert à la salle Huyghens que se crée en 1920 le *Groupe des Six*, patronné par Cocteau et Satie. (26)

L'opéra, comme le concert des grandes associations symphoniques, ne nous a pas semblé caractéristique du Paris des Années Folles ; alors que, durant la Belle Epoque, la location d'une loge semblait un *must* pour l'aristocratie, au contraire, après la guerre, le Tout-Paris se détourne d'un mode d'expression jugé ennuyeux et qui va désormais attirer la petite bourgeoisie. Peu de créations ; (27) ce sont surtout des reprises du répertoire (Massenet, Reyer, Saint-Saëns, mais aussi Fauré avec *Pénélope*) et la représentation en français des grands classiques (*Don Juan*, par ex.). C'est, en somme, une esthétique d'un autre temps, et l'on comprend que les ouvrages lyriques de Milhaud (*Le Pauvre Matelot*, 1926) ou d'Honegger (*Antigone*, 1927) n'aient pas suscité d'intérêt.

En revanche, le Tout-Paris se passionne pour le ballet, (28) genre beaucoup moins conventionnel, du moins entre les mains de Diaghilev, plus ouvert aux idées nouvelles et en partie élaboré dans le cadre du salon. Diaghilev, Nijinsky, Cocteau, leurs peintres et décorateurs (Bakst, Picasso, Léger), les musiciens (Stravinski, Satie, Ravel, mais aussi Auric, Milhaud, Poulenc) se côtoient chez Misia Sert ou chez les Beaumont ; on assiste aux répétitions, on donne son avis, on intrigue, on se brouille... ; on s'habille à la mode "Ballets Russes", (29) bref, le ballet constitue plus qu'une forme d'expression : c'est presque un mode de vie. A côté de la troupe de Diaghilev pointent les compagnies rivales : les Ballets Suédois de Rolf de Maré, (30) ou la troupe d'Ida Rubinstein. Sans doute le ballet représente-t-il l'un des aspects les plus caractéristiques de la vie musicale à Paris durant les années 1917-1929 ; on peut s'étonner que l'art le plus conventionnel, le plus déchu (31) – la danse – devienne au contraire l'expression de l'avant-garde. Mais, "poésie des cinq sens", (32) le ballet satisfait le sybaritisme d'un société excédée par les frustrations de la guerre.

Important lieu de rencontre, attirant musiciens français et étrangers, Paris voit, durant les Années Folles, coexister de multiples courants, de multiples esthétiques. On peut être disciple (de Fauré, de Debussy, de Massenet, de Franck) ; (33) si le lien avec le maître est moins étroit, on sera "issu de...", "influencé par..." toujours Fauré, Debussy ou C. Franck) ; certains compositeurs se trouvent absolument marginaux, (34) d'autres inclassables tant leurs positions sont originales ou changeantes. (35)

Et Paris dans tout cela ? Il est certes le lieu où bouillonne cette activité musicale ; cependant, Paris ne nous intéresse pas lorsqu'il représente la France dans sa généralité ; depuis le début de cette réflexion, nous avons essayé au contraire de cerner au plus près le sujet, en délimitant, par hypothèse, une société parisienne (le Tout-Paris réunissant "les bien-nés, les amusants, les talentueux") avec ses caractères propres (société affective, à tendance féminine, éprise de liberté et tournée vers la recherche des plaisirs) ; puis nous avons tenté, pour mieux connaître le Tout-Paris, d'étudier les lieux musicaux qu'il fréquente. En continuant sur cette hypothèse de travail, nous pouvons nous demander s'il existe une esthétique propre à ce groupe et quelles en sont les sources. Nous ne pourrons guère dépasser ces objectifs dans le cadre limité de cette publication.

Pour répondre à ces questions, le plus simple est encore d'interroger les maîtres de maison : qui reçoit-on chez Misia Sert ou chez Winnie de Polignac ? ou encore, qui est invité par Blaise Cendrars aux soirées "Lyre et Palette" ? Ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent : Satie, Cocteau, Stravinski et les jeunes qui vont former le Groupe des Six, l'Ecole d'Arcueil ou encore l'Ecole de Paris. (36) Autour d'eux

---

(24) *Cf.* S. Marti, Les grands concerts parisiens au seuil des années vingt, *RIMF*, n° 29, juin 1989, p. 19-29.

(25) Cocteau en parle avec beaucoup d'émotion (propos repris par A. Salmon, *Montparnasse... op. cit.* p. 210).

(26) *Cf.* E. Hurard Viltard, *Le Groupe ds Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris, Klincksieck, 1987.

(27) A côté d'œuvres médiocres comme *Dans l'ombre de la cathédrale*, de G. Hue (1921) ou *Le Jardin de Paradis*, d'Alfred Brunau (1923), il y aura quand même *Padmâvatî* de Roussel (1923).

(28) Il existe une importante bibliographie sur les Ballets Russes ; on pourra consulter, parmi bien d'autres, S. Lifar, *Histoire du Ballet Russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950, *id. Diaghilev*, Monaco, 1954, Fr. Reiss, *Nijinsky ou la grâce*, Paris, Plon, 1957.

(29) On pense ici aux robes d'intérieur de Fortuny décrites par Marcel Proust.

(30) Ils monteront notamment *les Mariés de la Tour Eiffel* (ouvrage collectif des Six et de Cocteau en 1921), *La création du monde* (Milhaud, 1923), et *Relâche* (Satie, 1924).

(31) Sur l'état de la danse en France à la fin du XIX[e]-début du XX[e] siècles, lire M. Kelkel, "Œuvres du répertoire et créations chorégraphiques à Paris en 1900" *RIMF*, n° 12, nov. 1983, p. 27-38.

(32) J'emprunte cette belle expression au Manifeste du Théâtre Libéré de Prague, 1928.

(33) Il est dangereux d'effectuer des classifications, mais il faut bien éclairer le propos. Parmi les disciples de Fauré, on pourrait compter L. Aubert, Ph. Gaubert, N. Boulanger, R. Ducasse, etc... ; issus de Fauré, peut-être Ch. Koechlin, Fl. Schmitt ; disciples de Debussy, Inghelbrecht et Caplet, mais on sent l'influence du maître sur des musiciens aussi différents que L. Durey, Ch. Tournemire et le jeune Messiaen (*Préludes pour piano*, 1929). Pour répartir les responsabilités, je suggère aux lecteurs de se reporter aux Histoires de la Musique (Combarieu-Dumesnil, Roland-Manuel, Beltrando-Patier).

(34) Comme Maurice Emmanuel, qui milite pour le diatonisme modal.

(35) Ravel par ex. ou le jeune Varèse.

(36) Rappelons que le *Groupe des Six* rassemble : G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Tailleferre. *L'Ecole d'Arcueil* : Henri

gravitent Diaghilev et sa troupe, et les interprètes déjà cités dans notre étude des salons.

Ainsi vont se dessiner nettement des sources esthétiques : Satie (assisté de son porte-parole Cocteau) et Stravinski, auxquels on ajoutera l'apport des futuristes italiens dont les manifestes et les concerts à Paris marqueront les imaginations. Certes, dans cette vue bien schématique, il y a de grands absents : Debussy reste à l'arrière-plan ; Satie et Cocteau d'ailleurs déclareront la guerre à l'impressionnisme musical. (37) Les Six admirent l'auteur de *Pélléas*, mais voient en lui un artiste inimitable, tellement en accord avec son temps que s'en inspirer serait un anachronisme. (38) Schönberg et son atonalité (39) suscitent peu d'intérêt ; ses vues élevées (l'art pour l'art), le sérieux avec lequel il aborde le problème fondamental du renouvellement du langage musical, forcent l'estime, mais tranchent avec la futilité des compositeurs parisiens : on sent que leurs préoccupations sont ailleurs. Enfin, la *Schola* est traitée avec ironie, voire avec mépris : Satie a la mémoire courte ; il oublie un peu vite qu'il est venu demander à d'Indy et Roussel des leçons de contrepoint ; d'autres, comme les étrangers de l'Ecole de Paris, perfectionneront leur métier à la *Schola*, mais leurs idées esthétiques viendront de Satie et de Stravinski. (40)

Dans l'étude des sources de l'esthétique musicale du Paris des années 1917-1929, nous évoquerons en premier l'apport des futuristes italiens. C'est en 1909 que Marinetti publie dans le *Figaro* son *Manifeste du Futurisme*, explosion de violence, refus d'une expression conventionnelle ou idéalisée ; l'auteur réclame la libération de tous les arts, la démolition des musées. (41) D'autres manifestes de caractère musical suivront (de Pratella et de Russolo) stigmatisant l'usure de notre système musical et prônant l'usage des "sons-bruits". (42) Passant à l'acte, Pratella et Russolo viendront à Paris faire entendre leur orchestre de bruiteurs, en 1921 et en 1927. (43) Ravel, Falla, Diaghilev, Casella, les Six assiteront à ces manifestations ; l'une des dernières, en 1929, sera présentée par Varèse. Mais, dès 1917 Satie semble avoir mis en pratique les idées des futuristes en introduisant dans l'orchestre de *Parade* une sirène, une roue de loterie, une machine à écrire, des coups de revolver. (44)

Image de la provocation, mais aussi référence musicale, le *Sacre du Printemps*, 1913, demeure pour les jeunes l'acte de naissance de la nouvelle musique. D'un seul coup, le *Sacre* a rendu désuet le flou, le joli, le gracieux ; en une soirée, des années sont franchies : ce sera un souvenir éblouissant pour toute une génération ; (45) un peu plus tard, Martinů , qui n'était pas encore à Paris en 1913, fera la même expérience avec *les Noces*. (46) Qu'apporte donc Stravinski de si nouveau ? (47) C'est avant tout le refus de l'expression et de la grâce : en réaction contre le romantisme et l'impressionnisme, il met en avant les instruments à vent au détriment des cordes, les dépersonnalise en utilisant des registres extrêmes, limite étroitement le cheminement de ses mélodies, joue des ruptures continuelles du rythme, adopte une harmonie dissonante, déroute l'auditoire par la violence de l'ostinato. Bref, dans *le Sacre* tout semble nouveau : mais l'impression dominante reste celle de la brutalité, du primitivisme, des couleurs crues. Chromatisme, harmonie, tonalité ? Tout d'un coup ce débat semble dépassé. Stravinski propose une nouvelle musique et son génie réside peut-être dans le fait que *le Sacre* demeure unique, inimitable.

Mais, même éblouis par Stravinski, les jeunes compositeurs de ces années 1917-1929 sont surtout les fils de Satie, Enorme découvreur d'idées, Satie force l'admiration par une sorte de pureté, faite de courage et de renoncement. Son humour acidulé lui ouvre la porte des salons, sa soif de spiritualité étonne ; et il bénéficie de porte-parole de talent : Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, (48) G. Apollinaire dans le programme de *Parade*, paru sous le titre *Parade et l'Esprit Nouveau*. (49) Cet esprit nouveau constitue un aspect du réalisme, mais plus profond, puisqu'il se veut "analyse-synthèse" ou encore "schématisation intégrale". Voici que naît une sorte de "sur-réalisme" qui, ajoute Apollinaire, "ne manquera pas de séduire l'élite"... Et, certes, le Tout-Paris applaudit, malgré la modestie de la partition placée sous le signe de la simplicité, avec ses ostinato, ses courtes mélodies modales accompagnées d'éléments dissonants, (50) son instrumentation aigrelette parsemée de bruits provocateurs. Cette simplicité un

---

Clicquet-Pleyel, R. Désormières, M. Jacob, H. Sauguet. *L'Ecole de Paris* : C. Beck (Suisse), T. Harsanyi (Hongrois), B. Martinů (Tchèque), Marcel Mihalovici (Roumain), A. Tansmann (Russe) et A. Tcherepnine (Russe).

(37) *Cf.* Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918, rééd. Paris, Stock/musique 1979.

(38) Comme dit familièrement Honegger, Debussy avait lui-même "tari le filon", *cf.* E. Hurard Viltard, *Le Groupe des Six... op. cit.* p. 105.

(39) La série n'apparaît qu'en 1923, dans la dernière des *Pièces pour piano* op. 23, "Valse".

(40) On mettra un peu à part les relations Roussel/Martinů (*cf.* G. Erismann, *Un musicien à l'éveil des sources*, Paris, Actes Sud, 1990).

(41) *Cf.* D. Pistone, "Manifeste et Musique en France", *RIMF*, n° 20, juin 1986, p. 10.

(42) *Cf.* Russolo, *L'art des bruits*, 1913, publié en tr. française par R, Masse, Paris, 1954.

(43) *Cf.* D. Pistone, "Manifeste..." *op. cit.*

(44) On pourrait également citer les percussions inhabituelles utilisées par Milhaud dans *Les Choéphores*.

(45) On mesure dans les écrits de D. Milhaud et de G. Tailleferre la profondeur de leur admiration pour Stravinski ; devant lui, ils garderont l'attitude de petits enfants : G. Tailleferre "J'avais l'impression que c'était Bach en personne..." (*RIMF*, n° 19, février 1986, p. 31).

(46) *Cf.* G. Erismann, *Un musicien... op. cit.* p. 74.

(47) Il est difficile de rendre compte de l'esthétique de Stravinski en quelques lignes : on se reportera aux partitions (*Le Sacre du Printemps*, mais aussi *Pétrouchka* et *Les Noces*), à ses écrits (*Poétique Musicale*, Paris, Janin, 1945, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935) ou encore aux nombreuses études publiées sur le compositeur (par ex. celle de R. Siohan, *Stravinski*, Paris, Le Seuil, 1959).

(48) *Op. cit.* note 37.

(49) Reproduit par E. Hurard Viltard, *Le Groupe des Six... op. cit.* p. 298-299.

(50) Par ex. la mélodie en mode de *fa* du Prestidigitateur chinois est soutenue par une pédale de *sol*.

peu ostentatoire constituera une des clés du langage de Satie, qui remet en question la notion même d'œuvre d'art et d'artiste, laissant "cette dénomination reluisante aux coiffeurs et aux pédicures". (51)

La musique d'ameublement achèvera de ruiner ces notions alors jugées périmées. Une nouvelle écoute, ou plus exactement une non-écoute, se fait jour et *Relâche*, en 1924, viendra consommer la faillite de la beauté. Tentative suicidaire, ce ballet instantanéiste a la force des manifestes Dada ; comme Picabia, Satie pouvait alors dire : "Messieurs les Artistes, foutez-nous donc la paix !"

Le problème sera d'assurer la succession, bien hasardeuse, de l'esthétique de Satie ; la grande idée de cette décennie marquée par le surréalisme restera : en musique tout est possible, pourvu que l'on étonne, pourvu que l'on s'amuse. Cette attitude un peu enfantine et perverse se reconnaît dans les musiciens du Groupe des Six et parfois de l'Ecole d'Arcueil ou de l'Ecole de Paris jusqu'à la crise de 1929. Petits sujets (on songe à la *Revue de Cuisine* de Martinů , ballet où s'affrontent une marmite et son couvercle), affectation de simplicité frôlant parfois la vulgarité (*Le Pauvre Matelot* de Milhaud), mélodies banalisées, culte de la dissonance. La confusion des genres est de règle : le jazz, le music-hall, le cirque, le cinéma viennent fertiliser le ballet. Après l'austérité de la guerre, chacun sent un intense besoin de liberté, d'excitation, de plaisir facile. Mais il faudra bien un jour revenir aux choses sérieuses...

La crise de 1929 montre brusquement que la vie n'est pas une fête perpétuelle. Les "talentueux" Parisiens devront alors trouver leur style, car, ainsi que le remarque Misia Sert, comparés à Debussy et Stravinski les Six ne sont que "de charmantes petites crottes". (52) Et Paris ? son charme agit moins ; Montparnasse perd son éclat ; Joséphine Baker, l'adorable femme sauvage de la Revue Nègre, est devenue un appât pour touristes ; Diaghilev est mort. "Rien n'est plus comme dans le temps..." conclut amèrement Misia Sert : une nouvelle époque va s'ouvrir, combien plus difficile pour les artistes.

Dominique PATIER
Professeur à l'Université de Poitiers

(51) Cité par R. Myers, *Satie*, Paris, Gallimard, 1959, p. 82.

(52) Cité par A. Gold et R. Fitzdale, *Misia... op. cit.* p. 299.

DÉCADE MOZART AU GRAND-ORIENT DE FRANCE

Du 3 au 13 avril 1991, le Grand-Orient de France organise une *Décade Mozart* en son hôtel parisien, 15 rue Cadet (IXe). Le programme comprend trois projections de films d'opéra, une conférence et deux expositions :

– *"Portraits de Mozart"*, exposition biographique des Archives Nationales ;

– *"Mozart et la Franc-Maçonnerie"*, exposition spécialisée du Centre Mozart de Poitiers.

L'animation des expositions a été confiée à Philippe A. Autexier, qui propose des visites commentées spécialement pour les groupes scolaires.

Renseignements au secrétariat du Grand-Orient de France (45 23 20 92).

Intérêt, utilité, limites de l'utilisation du média musical dans un groupe d'enfants hospitalisés en pédopsychiatrie *

Ayant eu l'occasion d'animer des groupes de musique avec des enfants hospitalisés dans le service de pédopsychatrie du CHRU de Dijon, nous tentons de tirer les enseignements et les limites offerts par ce type d'approche.

Sous réserve d'une grande rigueur dans la méthodologie employée et dans la sélection des patients à qui proposer ce type de prise en charge, les résultats semblent encourageants en ce qui concerne une facilitation de la communication entre ces jeunes patients, l'amélioration de leur schéma corporel et de leurs capacités de concentration.

*
* *

Notre propos s'inscrit comme témoignage d'une expérience réalisée dans le cadre d'un travail de thèse portant sur musique et psychiatrie.

L'expérience a pour cadre le service de pédopsychiatrie du CHRU de Dijon, qui accueille une quinzaine d'enfants de 6 à 11 ans, en hôpital de jour.

Nous disposions d'un instrumentarium comportant essentiellement des tambours de basque, des tambourins, et deux gros tambours, que nous transportions, à chaque séance, dans une salle non aménagée.

Nous étions alors interne dans le service, et c'est en tant que musicienne que nous avons été sollicitée par l'équipe pour "faire de la musique avec les enfants". L'équipe soignante vivait la musique comme quelque chose de difficile, qui demande apprentissage, initiation. Cela est loin d'être faux, mais non primordial en ce qui concerne les objectifs que nous nous étions fixés.

Nous en avions principalement deux, certes assez ambitieux.

Ces enfants étaient pour la plupart des psychotiques, morcelés, au schéma corporel incertain. En utilisant le rythme, en structurant l'espace sonore, en les familiarisant avec le partage du temps, nous voulions leur permettre de mieux se situer dans leur corps et dans l'espace. Ceci en référence aux différentes théories de la musicothérapie qui mettent en avant le rôle structurant du rythme. Celui-ci, en effet fait appel au corps tant pour son expression, que par les mécanismes mis en jeu pour son ressenti.

Un deuxième objectif était d'établir un moyen de communication entre ces enfants, qui, bien que passant ensemble de nombreuses journées, ne partageaient rien de façon véritable.

Enfin, de façon plus didactique, nous nous proposions d'éveiller la sensibilité de ces jeunes patients à la musique, et de les familiariser avec le matériau musical.

Le choix des enfants, s'il n'a pas été fait selon des critères aussi rigoureux que ceux proposés par l'école de Madame Verdeau Pailles n'en a pas pour autant été aléatoire. Nous avions auparavant tenté d'évaluer la réceptivité musicale des enfants au travers des jeux musicaux, d'écoute et d'entretiens que nous avons eus avec eux.

Nous avons finalement sélectionné cinq enfants, en deux petits groupes, l'un de trois, l'autre de deux. Chaque groupe était encadré par une éducatrice du service et nous-même.

Nous présenterons brièvement les cinq patients concernés.

Eric, 9 ans, dans le service depuis deux ans, pour mutisme, retard de langage maintenant rattrapé, mais qui conserve des stéréotypies, tant verbales que comportementales.

Sylvie, 10 ans, débile légère, qui présente des troubles plus névrotiques.

Natacha, 7 ans, carence affective, masochiste, énurétique, très instable.

Lionel, 10 ans, relation pathologique avec la mère, masochiste, souffrant en outre d'une polypose laryngée ayant nécessité de nombreuses anesthésies générales dans la petite enfance, et ayant comme séquelle une dysphonie à peu près permanente. Il est très maladroit, pataud, tombe souvent.

Alain, 10 ans, complètement pris dans une relation avec une mère très pathologique. Cécité monoculaire

gauche, balancement incessant de la tête (celui-ci, considéré comme équivalent psychotique, s'arrêtera pendant les séances de musique). Il oppose également une très grande force d'inertie à tout ce qu'on lui propose.

Les deux groupes n'ont pas été constitués en fonction de critères diagnostiques, mais selon des modalités pratiques qui s'imposaient à nous.

Dans les deux groupes, nous avons adopté le même mode de fonctionnement. Les séances avaient lieu une fois par semaine et duraient 30 minutes. Elles commençaient et finissaient par l'interprétation de trois morceaux et comportaient deux parties de durées à peu près égales. L'une pendant laquelle nous faisions un travail rythmique, assez directif, l'autre plus orientée sur l'écoute, la disponibilité et la réceptivité à la musique.

Les exercices de rythme consistaient en la recherche de la pulsation sur des airs très rythmés. Après quelques tâtonnements, il est apparu que les enfants étaient beaucoup plus à l'aise en faisant des rondes dans lesquelles chacun frappe dans la main du voisin. Nous avons ainsi fait de nombreux jeux, changeant de mains, de partenaires, mais la pulsation, elle, restait constante.

Dans le premier groupe, nous avons pu étendre ce jeu à plusieurs morceaux. Les enfants du deuxième groupe étaient beaucoup trop perturbés par le moindre changement. Progressivement, les enfants ont pu s'autonomiser et maintenir le rythme sans aide de l'adulte, en le frappant dans leurs propres mains, puis à plusieurs sur le même tambour puis chacun sur son tambour, et, enfin, chacun sur un instrument différent.

Nous voyons là une progression dans l'intériorisation et l'appropriation du rythme par chacun, et la capacité à le recréer.

Dans le deuxième groupe, *Alain* et *Lionel* étaient beaucoup trop aux prises avec des difficultés motrices. *Alain* ne pouvait retransmettre une pulsation correcte que de la main gauche (il est gaucher). Quant à *Lionel*, il ne pouvait faire quelque chose que collé à nous et s'est montré incapable d'autonomie dans ce type d'exercice.

Lors de la deuxième partie, nous écoutions une œuvre, et tentions de travailler sur ce qu'elle pouvait évoquer pour les enfants.

Dans un premier temps, l'écoute ne pouvait durer plus de quelques instants. *Natacha* grimpait sur les meubles, *Sylvie* excitait *Eric*, qui répondait par des stéréotypies. En outre, lors des premières auditions, seule *Natacha* exprimait des sentiments en termes adéquats, les autres ne faisant que répéter ce qu'elle disait. Par contre, tous étaient sensibles à la vitesse et au volume sonore.

Au fil des séances, nous avons vu apparaître une qualité d'écoute meilleure, plus prolongée, plus attentive. Les commentaires devenaient à la fois plus personnels et plus adaptés. *Eric* pouvait même chanter une partie de basse du morceau écouté. Nous avons donné un rôle, un personnage à différents thèmes, facilement reconnus lors de leur apparition. Les enfants ont ainsi construit une histoire, chacun ajoutant un épisode à celui de l'autre. Nous étions loin, alors, des premières séances où *Lionel* avait eu peur d'être noyé à l'audition d'une musique qui évoquait la mer.

De cette expérience, menée sur plus de six mois, il nous semble pouvoir dégager quelques enseignements.

Tout d'abord, il nous paraît manifeste que les enfants ont eu du plaisir à participer à ces groupes. Nous avons pu noter une évolution ; les groupes ont existé en tant qu'entité, et nous avons pu connaître les différentes phases classiquement décrites dans la vie des groupes.

Nous nous permettons donc de considérer que le groupe a fonctionné, que ces jeunes patients ont eu un vécu collectif, en partageant l'écoute et créant ensemble une histoire. Nous avons vu apparaître, entre ces enfants, un mode de communication et d'échanges, qui reposait aussi bien sur le matériel rythmique, que sur des affects partagés. Nous situons ce phénomène dans le champ de l'espace transitionnel proposé par **Winnicott**.[1]

Nous avons également assisté à une nette amélioration des capacités des enfants à se contenir, à se concentrer.

En fin d'expérience, ils étaient nettement moins dissipés, restaient assis sans que l'on soit obligé de leur courir après dans toute la pièce. Leurs mouvements et leur maniement des instruments étaient plus légers, plus précis. Nous voyons là une amélioration au niveau de l'utilisation de leur corps, et de l'utilisation de l'espace.

L'évolution de leurs préférences de styles de musique est intéressante à noter. Lors des premières séances, les enfants préféraient très nettement une musique comme *Les Incantations d'André Jolivet*, musique peu rythmée, qui utilise surtout les couleurs et hauteurs de son, et, d'autre part, très répétitive.

A la fin de l'expérience, leur préférence allait à *Mozart*, plus mélodique, plus rythmée, plus construite, plus gaie aussi (il s'agit du *9e duo de la Flûte Enchantée*).

Si l'on considère que les individus réagissent à la musique qui est en harmonie avec leur état psychique du moment, cette évolution dans leurs préférences marque peut-être une évolution parallèle, donc une amélioration, de leurs troubles.

---

1. WINNICOTT (Donald Woods), Pédiatre et Psychanalyste britannique que consacra sa vie à l'étude du développement affectif de l'enfant. L'espace transitionnel est l'aire qui assure chez l'enfant une transition entre le moi et le non : moi, entre lui-même et sa mère. Winnicott s'est attaché à présenter la psychanalyse dans un langage accessible aux parents et aux éducateurs.

Enfin, sur un plan plus pédagogique, nous avons pu développer aussi chez ces enfants leur mémoire auditive, puisqu'ils ont pu mémoriser et rechanter des morceaux, ceci au travers d'un accroissement de leur capacité d'écoute et non pas d'un rabachage tel que celui qu'ils peuvent subir par les cassettes qui tournent à longueur de journée. Nous avons pu éveiller leur sensibilité, leur faire prendre connaissance de l'existence de plusieurs types de musique, qui provoquent des sensations différentes.

Toutefois, nous nous sommes heurtés à certaines limites, et non des moindres.

Nous passerons rapidement sur les contraintes matérielles, telles que mauvaise qualité du matériel, pauvreté du choix des disques dont nous disposions, limites imposées aussi par notre pratique d'un seul instrument. La salle dans laquelle se déroulaient les séances n'était pas insonorisée.

En ce qui concerne les limites imposées par les possibilités de nos patients, il est intéressant de noter qu'elles peuvent être modifiées par la prise en charge elle-même.

Toutefois, en ce qui concerne par exemple *Lionel*, les difficultés motrices étaient telles qu'il a tiré un bénéfice nettement moins important que ses camarades, et ceci au prix de moments où il était tout à fait désemparé. Nous avons dû faire face à plusieurs crises d'angoisse de ce jeune garçon.

Sylvie, elle, discrètement bradypsychique, avait besoin de plusieurs séances pour comprendre certaines consignes.

De ceci, nous apparaît la nécessité d'un bilan préalable rigoureux et d'une méthodologie très précise dans l'organisation de séances de ce type.

En somme, malgré des conditions matérielles précaires, nous considérons ces premiers résultats avec optimisme. Nous avons pu aider, au moins temporairement, ces jeunes enfants à rompre leur isolement, et ils ont découvert une qualité d'écoute qui ne leur est pas proposée habituellement. Il nous restera à les revoir pour une évaluation à plus long terme.

*I. François**, J.M. Pinoit**, M. Brenot***,*
*P. Besse**, A. Gisselmann*****

---

* Communication présentée au Congrès Franco-Catalan de Psychiatrie à Toulouse.

** Interne des Hôpitaux de Dijon.

*** Praticien hospitalier (Pédo-psychatrie).

**** Professeur des Universités (Santé Publique).

musique en sorbonne

REQUIEM DE HASSE

La contribution à l'année Mozart sera la restitution et l'édition du de Hasse conservé à la Bibliothèque nationale.

Jacques Grimbert propose la découverte de cette œuvre pour cinq solistes, chœur et orchestre créée à Dresde en 1763.

Première audition en France le 9 mars 1991 au grand amphithéâtre de la Sorbonne à 17 h 30 avec Elizabeth McCormack, Gilles Ragon, Cristina Rubin, Patrick Vilet, le Chœur et l'Orchestre de Paris-Sorbonne.

Premier enregistrement mondial (ICD) disponible début juin 91.

FESTIVAL "MOZART ET SON TEMPS"

(24 juin/6 juillet 1991)

Musique en Sorbonne prépare son Festival "Mozart et son temps" où l'on pourra, chaque jour durant 12 jours, entendre une sélection d'œuvres représentatives de la diversité de son génie et de celui de ses contemporains parmi lesquels on peut citer: Joseph et Michael Haydn, Salieri, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian et Wilhelm Friedmann Bach, Glück, Cimarosa, Gebauer, Besson, Stamitz, Benda, Cart, Dittersdorf, Rosetti...

Les concerts de musique de chambre (duos, trios, quatuors, récital de piano à l'Amphithéâtre Richelieu) alterneront avec les concerts d'orchestre (symphonies, concertos, ouvertures, airs de concerts et d'opéras, musique religieuse – *Requiem* de Mozart version Robbins Landon – et l'opéra *Ascanio in Alba* au grand Amphithéâtre de la Sorbonne).

Signalons également dans le cadre de "Juniors'-concerts" l'intégrale des sonates pour piano de Mozart confiée aux meilleurs élèves des CNR d'Ile de France.

Enfin, ne pas manquer le concert de **José Van Dam** avec les Chœurs et Orchestre de Paris-Sorbonne placés sous la direction de Jacques Grimbert (7 novembre 91).

Jeux enfantins autour de "MA MÈRE L'OYE" de MAURICE RAVEL

par **Pierre-Albert CASTANET**
de l'Université de Rouen *

A. BREF HISTORIQUE

Composées pour des petits pianistes (Mimie et Jean Godebski), les cinq pièces de *Ma Mère l'Oye* pour piano à quatre mains ont été mises en chantier dès 1908 par Maurice Ravel alors en vacances à Valvins (France) chez des amis musiciens, les Godebski.

La suite musicale de *Ma Mère l'Oye* s'inspire de contes classiques pour jeune public, choisis parmi ceux de Charles Perrault (1628-1703), Madame Marie Catherine, comtesse d'Aulnoy (1650-1705) et Madame Marie Leprince de Beaumont (1711-1780).

En 1911, Maurice Ravel orchestre l'œuvre pianistique qui deviendra plus tard un ballet (créé en 1912 à Paris). La nomenclature instrumentale demandera un pupitre de percussions assez fourni : deux timbales, triangle, cymbales, grosse caisse, tam-tam, xylophone, jeu de timbres, célesta.

La petite harmonie (les instruments à vents par deux) s'ajoutera à cette large palette de timbres riches en couleurs : deux flûtes (dont un piccolo), deux hautbois (dont un cor anglais), deux clarinettes, deux bassons (dont un contrebasson) et deux cors.

Les instruments à cordes seront divisés ainsi : violons I et II, altos, violoncelles, contrebasses qui forment le quintette traditionnel et la harpe (sans laquelle les effets magiques ne peuvent prendre tout leur sens auditif).

B. NOTES SUR LES DEUX VERSIONS

La suite pour piano est sous-titrée *Cinq pièces enfantines* et s'ordonne de la sorte :

I Pavane de la belle au bois dormant (Perrault)
II Petit Poucet (Perrault)
III Laideronnette, Impératrice des Pagodes (Aulnoye)
IV Les entretiens de la Belle et de la Bête (Beaumont)
V Le jardin féerique.

Pour le ballet (la dernière version orchestrée), Ravel compose en plus un *Prélude*, la *Danse du Rouet et Scène*, et des interludes reliant continuement les six tableaux dont il rédige lui-même l'argument pour les besoins chorégraphiques (voir le chapitre Argumentaires ci-après). Pour cette version, Ravel juge utile d'inverser certains tableaux afin de modeler un galbe dramaturgique d'ensemble plus efficace.

Ma Mère l'Oye dans sa version chorégraphiée se présente donc ainsi :

Prélude
I **Danse du Rouet et Scène**
Interlude
II **Pavane de la Belle au bois dormant**
Interlude
III **Les entretiens de la Belle et de la Bête**
Interlude
IV **Petit Poucet**
Interlude
V **Laideronnette, Impératrice des Pagodes**
Interlude
VI **Le jardin féerique.**

C. ARGUMENTAIRES

1. Le conte comme source primaire d'argumentation

- Pavane de la Belle au bois dormant

"Alors, au bout de cent ans, comme la fin de l'enchantement était venue, la princesse s'éveilla, et, le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : "Est-ce vous mon prince ? lui dit-elle ; vous vous êtes bien fait attendre".

Charles Perrault

- Petit Poucet

"Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé ; mais

il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette : les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé".

Charles Perrault

- Laideronnette, Impératrice des Pagodes

"Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments : tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix ; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande ; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille".

Madame d'Aulnoy, extrait du "Serpentin Vert"

- Les entretiens de la Belle et de la Bête

– "Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissez pas si laid".
– "Oh ! dame oui ! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre".
– "Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous".
– "Si j'avais de l'esprit je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête".
.../...
– "La Belle, voulez-vous être ma femme ?"
– "Non la Bête".
.../...
– "Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois".
– "Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas : vous vivrez pour devenir mon époux !"...

La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement.

Madame Leprince de Beaumont,
extrait des "Contes moraux"

2. Le conte revisité par Ravel

– Arguments détaillés par le compositeur pour la chorégraphie de Jeanne Hugard – 1912.

- **Danse du rouet et Scène**

"Un jardin de féérie. Une vieille femme est assise à son rouet. La princesse Florine entre, sautant à la corde. Elle trébuche et va donner sur le rouet dont le fuseau la blesse. La vieille appelle à l'aide. Les gentilhommes et les demoiselles d'honneur accourent. Ils essayent vainement de ranimer la princesse. On se rappelle alors la malédiction des fées. Deux dames d'atours viennent la préparer pour sa nuit séculaire".

- **Pavane de la belle au bois dormant**

"Florine s'endort. La vieille s'est redressée. Elle rejette sa cape sordide et paraît sous des vêtements somptueux et les traits charmants de la fée Bénigne. Deux négrillons se présentent. La fée leur confie la garde de Florine et le soin de distraire son sommeil".

- **Les entretiens de la Belle et de la Bête**

"Entre la Belle. Elle prend son miroir, se poudre. Entre la Bête. La Belle l'aperçoit et reste pétrifiée. Elle repousse avec horreur les déclarations de la Bête qui tombe à ses genoux, sanglotant. Rassurée, la Belle se joue de la Bête avec coquetterie. La Bête tombe évanouie de désespoir. Touchée par ce grand amour, la Belle la relève et lui accorde sa main. Elle ne voit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour, qui la remercie d'avoir terminé son enchantement".

- **Petit Poucet**

"Une forêt, le soir tombe. Entrent les sept enfants du bûcheron. Petit Poucet émiette un morceau de pain. Il interroge les alentours et ne découvre aucune habitation. Les enfants pleurent. Petit Poucet les rassure en leur montrant le pain qu'il a semé le long de leur chemin. Ils se couchent et s'endorment. Les oiseaux passent et mangent tout le pain. A leur réveil ils ne trouvent plus une miette et s'éloignent tristement".

- **Laideronnette, Impératrice des Pagodes**

"Une tente drapée à la chinoise. Entrent Pagodins et Pagodines. Danse, Paraît Laideronnette en chinoise de Boucher. Serpentin Vert rampe amoureusement à ses côtés. Pas de deux puis danse générale".

- **Le jardin féérique**

"Petit jour. Chants d'oiseaux. Entre le prince charmant, guidé par Amour. Il aperçoit la princesse endormie. Elle s'éveille en même temps que le jour se lève. Tous les personnages du ballet se groupent autour du prince et de la princesse unis par l'Amour. La fée Bénigne surgit et bénit le couple. Apothéose".

D. EN PARTANT DES LÉGENDES

Sans avoir encore écouté la musique de Ravel, et en ayant eu connaissance des différentes petites histoires mentionnées ci-dessus, il est possible de dessiner les différentes scènes (soit sous forme d'une page par scène, soit sous forme de bande dessinée).

On peut également demander aux enfants comment ils imagineraient une musique qui illustrerait les six tableaux énoncés :

– La danse du rouet

musique d'ambiance gaie, triste ? Mouvement lent, vif ?... Comment crier "A l'aide" avec la musique ? Par quel(s) instrument(s) le faire dire ? En faut-il beaucoup ? Quelle sera la nuance ? forte, piano ? L'épisode sera court ou long ? Faire une liste des différents appels sonores que vous rencontrez dans la vie de tous les jours.

On pourra écouter les appels de *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas, *le feu* et *la princesse* de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel.

Au contraire, comment mettre en scène une confidence, un secret ? (instrument(s), nuance, densité, durée...).

– la Pavane de la Belle au bois dormant

Comment représenter le long sommeil de Florine avec des sons ? Comment sera traité le rythme ?

Faire écouter *les pâtres* extraits de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, une *gymnopédie* orchestrée d'Erik Satie, ou une musique planante des Pink Floyd en opposition à *l'horloge* de *L'enfant et les sortilèges*, à la *danse des adolescentes* du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky ou à une musique de *reggae*.

Comment représenter, à l'inverse, l'excitation ou la folie ? – notions de temps lisse et de temps strié.

Montrer des toiles paysagistes impressionnistes ou abstraites – d'une bariolure mouvementée ou d'une monochromie calme ou discrète : par exemple de Claude Monet *(Le Parlement de Londres, Les nymphéas, La rivière en automne)*., de Van Gogh, *(La nuit étoilée)* .../... des futuristes Gino Severini, Umberto Boccioni .../... de Jackson Pollock, Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova, Antoni Tapies, Vieira da Silva, Jean Dubuffet, Yves Klein...

– les entretiens de la Belle et de la Bête

Comment peut-on présenter une musique de *Belle* ? et une musique de *Bête* ? Faire deux colonnes, une pour *Belle*, une pour *Bête* et écrire des mots se rapportant à l'esthétique de chacune d'elles (couleurs, formes, objets quotidiens, personnages, parfums, arbres, fleurs, aliments, boissons, environnements, prénoms...).

Connaissez-vous des musiques qui pourraient représenter la *Belle* ? et la *Bête* ? Par quels instruments sont-elles jouées ?

On pourra faire entendre diverses musiques (du chant grégorien aux musiques de synthétiseurs) et demander si elles sont du côté de la *Belle* ou de la *Bête* et pourquoi :

Exemples : *La princesse, le chat,* de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, le *Menuet* de *L'Arlésienne* – flûte et orchestre – de Georges Bizet, *l'éléphant* du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, la *Badinerie* de la *2ème Suite en si mineur* de Jean Sébastien Bach, *Ombra* pour clarinette contrebasse de Franco Donatoni, *Gnomus, Samuel Goldenbert et Schuyle*, et *Catacombes* des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgsky (orchestrés par Ravel), les airs de la *Reine de la Nuit* et de *Zarastro* extraits de *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart... Une chanson actuelle par une voix féminine puis une autre par une voix masculine, un boogie-wogie, un blues... une chanson rock et une romance d'amour... une pièce pour koto du Japon... une autre pour trompe de moines tibétains... une musique concrète des années 50 (par exemple *Masquerage* de Pierre Schaeffer) ou une musique futuriste de Russolo...

Avec un magnétophone, enregistrer des bruits et des sons pour la *Belle* ainsi que pour la *Bête* dans votre chambre, votre cuisine, votre salle de bains, votre maison, votre classe, votre ville ou village... puis seulement avec votre corps, puis seulement avec votre voix (éventuellement avec la flûte à bec).

Comment peut-on traduire musicalement "la Bête tombe évanouie de désespoir" ? Donner des exemples muets avec les gestes, puis avec la voix. Dessiner le mouvement général, puis colorier. Comment imagineriez-vous l'inverse : une ressuscitation ? Mêmes exercices, comparer, tirer les conclusions.

On pourra éventuellement analyser le tableau de Ernst Fuchs intitulé *Die Hochzeit von Unicorn* (les Noces de la licorne) – Vienne.

– Petit Poucet

Comment décrire musicalement l'atmosphère d'une forêt quand le soir tombe ? Trouver ce qui fait la forêt, puis ce qui fait le soir. (Une moitié de la classe fait la forêt, l'autre moitié le soir : doit-on superposer ?)

Comment faire s'il fallait illustrer "une forêt quand le jour se lève" ? Et "la mer quand le soir tombe" ? Et "La mer quand le jour se lève" ? Et "la forêt près de la mer quand le soir tombe" ? .../... Dessiner à chaque fois, puis intervenir sonorement.

Trouver une suite triste puis une suite gaie à l'histoire des sept enfants. Par quels instruments serait interprétée la musique de ces deux fins possibles ? Diviser la classe en deux, l'une bruitant l'issue malheureuse, puis l'autre l'issue heureuse (enregistrer les deux versions). Donner un avis sur les résultats.

Ecouter l'enfant chanter *Toi, le cœur de la rose* dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel. Quelle atmosphère se dégage-t-il de cette romance interprétée à mi-voix ?

– Laideronnette, impératrice des pagodes

A quoi peut ressembler une danse chinoise ? En inventer une en mimant les pas et en chantonnant (ou s'accompagnant par des rythmes corporels). Réfléchir à une danse en solo ; puis à une danse en groupe. Créer aussi des costumes (les dessiner).

La musique doit-elle changer de nature si elle s'adresse à une impératrice ou à un simple paysan chinois ?

Inscrire sur un papier tous les mots qui vous font penser à la Chine. Inventez des mots chinois parlés puis écrits ; un

alphabet chinois oral et écrit, puis des sons chinois. Contempler des gravures, peintures et estampes orientales. Ecouter de la musique traditionnelle de Chine. Ecouter *la tasse de thé* dans *ping, pong...* extrait de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel.

Imaginer des plans (ou construire) des instruments de petites tailles pour un orchestre :

– de grenouilles qui feraient un concert au bord d'un marais,
– de crabes qui joueraient sur une plage de sable,
– d'écureils qui se produiraient à l'orée d'une forêt.

Sans vouloir jouer de ces instruments miniatures, mais en vous en inspirant très fortement, enregistrer les ambiances sonores de ces trois lieux, comme un journaliste le ferait pour une émission de radio. (Ecouter *Presque rien* de Luc Ferrari).

Ecouter le concert des rainettes... dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel.

– Le jardin féérique

Que peut-on trouver dans un "jardin féérique" habité par un prince et une princesse qui s'aiment ? Dessinez-le.

A quoi peut ressembler la musique qui s'en dégage ? Quels sont à votre avis les instruments rois ? Quels sont les instruments qui n'ont pas leur place dans ce bonheur musical ? Paradis et Enfer ? Ordre ou désordre ? Harmonie ou dissonance ? Dynamique nulle ou force rythmique ? Musique agréable ou désagréable ?

Comment décririez-vous l'atmosphère d'un "jardin maléfique" où une guerre entre animaux monstrueux et robots–ordinateurs qui ne se terminerait jamais ? – Dessin. Même exercice : instruments, rythmes, esthétique...

On pourra faire entendre *la grande porte de Kiev* dernier mouvement des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky (op. cit.), le final de la *Turangalila Symphonie* d'Olivier Messiaen, *Saturne* de Hugues Dufourt .../... une œuvre pour percussions (*Ionisation* d'Edgar Varèse, *Persephassa* de Iannis Xenakis...), de la musique électro-acoustique (*Tremblement de terre très doux* de François Bayle, *Mortuos Plango, Vivos Voco* de Jonathan Harvey), de la musique de film...

On pourra regarder *le jardin des délices* de Hieronymus Bosch (Musée national du Prado à Madrid) et discuter (éventuellement écouter la *Jérôme Bosch Symphonie* de Serge Nigg écrite d'après le tableau).

Comment est le jardin de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel (après la scène du chat) ? – dessiner.

A suivre

Ce texte a fait l'objet de deux conférences au "Gran Teatro La Fenice" de Venise les 30 octobre et 2 novembre 1989 dans le cadre de l'opération "Jouer, il suono che ride" – le son qui rit.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Livre de Mélodies œuvres vocales du XVIe au XXe siècle adaptées pour les classes de Formation Musicale par **Jean-Clément Jollet**. Editions **Gérard Billaudot**. Six volumes allant de IM2 à Fin d'Etudes de 3e cycle.

La Formation Musicale à partir des œuvres du répertoire est maintenant chose acquise. Mais on a pu regretter parfois le trop peu de partitions purement vocales mises à la disposition des élèves. Certains essais existent mais avec des choix limités et souvent contestables. La série d'ouvrage de J.C. Jollet comble donc une lacune tant par l'abondance et la qualité des œuvres choisies que par l'éclectisme de bon aloi qui a présidé à la constitution de ces recueils. Si bien sûr Schumann et Schubert ont une place privilégiée, l'ensemble est bien équilibré. On notera quand même l'absence de Fauré, Chausson, Duparc, Reynaldo Hahn, et la quasi-absence de Debussy, Berlioz et, en général, de la mélodie française, ce qui est paradoxal pour une série de recueils intitulés Livre de Mélodies. Seul Jacques Offenbach est régulièrement présent à tous les niveaux, ce qui me réjouit fort. Est-ce un parti-pris de l'auteur ou tout simplement un problème de droits... ce qui explique sans doute aussi l'absence ou la présence des paroles apparemment sans autre justification. Quoiqu'il en soit, ces remarques ne constituent en rien des réserves vis-à-vis de ces excellents volumes qui, tels quels, rendront les plus grands services à tous ceux qui pensent qu'il est préférable, dans la mesure du possible, de faire chanter à nos élèves des œuvres faites pour la voix, et qu'en outre il est fondamental de leur faire découvrir ce répertoire trop méconnu. J'ajouterai encore que ces recueils constituent un complément indispensable à la série *Lire Entendre Analyser* du même auteur aux mêmes éditions *Billaudot* et qu'on pourra, à l'exemple de ce qui est proposé dans cette série, tirer de ces recueils toute la matière d'un cours de Formation Musicale.

L'Harmonie en liberté, de la mémoire à l'improvisation. Volume 1. **Isabelle Duha, Ed. Billaudot.**

Cet ouvrage est destiné aux pianistes, clavecinistes, organistes, mais aussi à tous ceux qui possèdent des notions élémentaires de clavier. Il a pour but de libérer peu à peu l'instrumentiste de la partition et de développer, par l'acquisition de réflexes digitaux puis auditifs la mémoire et l'imagination. La présentation extrêmement minutieuse des bases de l'harmonie classique dans une pratique immédiate sera particulièrement appréciée de tous ceux qui voudront bien faire confiance à la méthode préconisée. Je pense que ceux qui n'ont pas pratiqué d'instinct ce genre d'exercices dans leur petite enfance y trouveront un profit inestimable et que cela permettra aux autres de systématiser et d'affiner leur expérience de l'harmonisation et de l'improvisation. Le contenu part des accords de trois sons pour aller jusqu'aux septièmes de dominante, retard, anticipation, échappée, appoggiature. Tous les textes sont d'abord à mémoriser et à transposer avant tout essai d'écriture. C'est ce qui fait le prix de cet ouvrage.

À l'écoute de la musique. Dictées à parties manquantes et dépistage de fautes sur des œuvres du répertoire enregistrées sur cassette. **Elisabeth Lamarque** et **Marie-José Goudard**. Editions **Henri Lemoine**. Niveau : début du 1er cycle (volume "spécial débutants").

Nous disposons de deux recueils et une cassette : un livre de l'élève, qui contient les dictées mélodiques et rythmiques à parties manquantes et les dépistages de fautes, le cahier du professeur qui contient les textes avec les parties complétées et encadrées ainsi que la correction du dépistage de fautes. Quant à la cassette, elle contient les dépistages de fautes en deux versions, avec et sans les fautes.

Il s'agit donc d'un travail éminemment pratique réalisé avec autant de soin que de goût. Certes, il ne remplacera pas tout le travail d'éveil de l'audition nécessaire dans la première année de Formation Musicale mais il en constituera le complément indispensable. En résumé un outil extrêmement précieux qui fait attendre avec encore plus d'impatience les volumes intermédiaires entre ce volume débutant et le volume de niveau fin de 1er cycle déjà paru il y a quelque temps et non moins remarquable.

PIANO

Plaisir du piano. Méthode de base pour débutants jeunes et adultes. **Georges** et **Madeleine Guedin**. Editions **Delrieu**.

Il s'agit là d'une méthode dans le plein sens du terme. "Cet ouvrage... comprend une série de cinquante leçons qui, partant du niveau zéro, amènent l'élève à pouvoir aborder au bout de dix-huit mois à deux ans le vaste répertoire d'intéressantes petites pièces pour piano, et d'aller au-delà par la suite. Ces cinquante leçons, basées sur une progression rigoureuse et une longue expérience des possibilités d'assimilation intellectuelle et d'adaptation physique au clavier des débutants comprennent une sélection de notions de solfège instrumental de base permettant une mise en pratique pianistique simultanée". Ces quelques lignes des auteurs précisent parfaitement leur propos. Il est toujours difficile de rendre compte d'un ouvrage pédagogique qu'on n'a pas soi-même pratiqué. Celui-ci a en tous cas le mérite de ne pas masquer les difficultés. Il les fait au contraire ressortir pour mieux les vaincre, et cette franchise n'est pas le

moindre de ses mérites. S'il risque d'être une douche froide pour ceux qui croiraient que le piano est un instrument facile parce que "les sons sont tout faits", comme on dit parfois (?!), il sera au contraire le sûr chemin de la réussite pour ceux qui pensent, comme Edison, que le génie, c'est deux pour cent d'inspiration et quatre-vingt-dix-huit pour cent de transpiration. Je pense que cet ouvrage d'une probité exemplaire et à l'opposé de toute démagogie mérite d'être analysé de très près et expérimenté.

Nissa, dix images de mon beau pays. Christian Manen. Editions **Delrieu.**

Cet hommage à Nice d'un enfant du pays n'est pas une œuvre pédagogique mais n'est pas d'une très grande difficulté pianistique. Elle pourra intéresser des pianistes de niveau moyen qui découvriront avec plaisir les différentes facettes du paysage niçois que leur révèle Christian Manen.

Dans les pièces proposées par les Editions **Delrieu**, relevons également une **Valse lointaine** de **René Berthelot**, sans grande difficulté mais fort charmante, une **Fileuse à la croisée** du même auteur un peu plus difficile, ainsi qu'un **Deuxième impromptu** qui demandera une technique plus élaborée. Signalons également d'**Alexandre Metratone** une **Lettre à Beethoven** pleine de réminiscences... Enfin, **Jean Hody** propose **les images de l'hiver**, six pièces faciles évoquant l'hiver 1989 dans le Doubs.

Les éditions **Henry Lemoine** nous offrent **Le passant du clair de lune**, de **Jean Sichler**, une pièce très poétique destinée au degré Moyen et **Automnes d'or** de **Philippe Chamouard**, moins difficile mais également très évocateur.

Dans la collection *Gérard Gastinel* aux Editions **J.M. Fuzeau**, relevons également **Piano-Center** et **Un nez dans le doigt du Levant** de **François Rosse**. Il s'agit là de pièces écrites dans un langage qu'il est convenu d'appeler contemporain et qui familiarisera les grands élèves avec les clusters et autres procédés nouveaux d'approches du piano. Il s'agira d'établir d'autres rapports avec l'instrument en y mêlant sa propre voix, puisque la voix du pianiste est sollicitée dans Piano-Center alors qu'Un nez dans le doigt du Levant reste d'écriture plus classique.

Dans la même collection mais pour *piano à quatre mains*, nous trouvons **Expression 2**, d'**André David**. Ici, point d'élève ni de professeur mais une œuvre destinée à deux pianistes de second cycle. L'écriture est classique et l'œuvre fort intéressante mais assez difficile.

Saluons aux éditions **Salabert** la réédition des **Quinze improvisations pour piano** de **Francis Poulenc**, parues autrefois chez *Rouart-Lerolle*. On y retrouve toute la verve, l'humour, la fantaisie, la poésie de Poulenc. La douzième n'est-elle pas un hommage à Schubert et la quinzième un hommage à Edith Piaf ? Ajoutons que certaines pages ne sont pas techniquement très difficiles et que ce pourra être l'occasion de faire découvrir à des élèves une musique et un auteur qui leur sont en général totalement inconnus.

CHANT CHORAL

Les éditions **À Cœur Joie** proposent :

Roger Calmel : Triptyque Marial pour trois voix mixtes. Ces courtes pièces n'offrent pas de très grandes difficultés vocales mais ne sont quand même pas pour des débutants. Il s'agit d'une musique à la fois claire et intérieure. Une belle œuvre.

Adoramus Te de **Giacomo Perti** (1661-1756), abordable par tous et de belle facture, pour quatre voix mixtes.

Dans le cadre de l'année **Mozart**, voici **deux Nocturnes** *(Luci care et Due pupille)* qui seront les bienvenus en particulier pour les classes de chant.

Citons également une **Berceuse russe**, de **Roger Calmel**, aussi belle que simple et abordable par les élèves.

Enfin, voici trois chansons contemporaines harmonisées : **Loin**, de **Richard Antony** par **Marcel Corneloup**, **Si les Bateaux** de **Gilles Vigneault** adaptée par **Alain Langree**, et **Quand on n'a que l'amour**, de **Jacques Brel**, adapté pour quatre voix mixtes et piano par **Jean Gauffriau**.

Je ferai une place à part à la **Prière de Saint François d'Assise** de **Jacques Chailley**, version voix mixtes et orgue. Sur un texte hélas bien d'actualité, une musique qui à la fois le sert et l'exhalte. Les quelques difficultés d'intonation qu'on rencontrera seront bien vite oubliées devant la simple beauté de l'œuvre.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Les éditions **J.M. Fuzeau** nous proposent dans la collection *Musique Ensemble* **Concertino** pour orchestre, **Gérard Gastinel**, *Cycle 2*, une œuvre pour orchestre complet avec piano, d'une durée de douze minutes.

Vacances au Nevada pour orchestre junior de **Francis Coiteux**. Cycle 1. Il s'agit d'une œuvre courte et très évocatrice, disons même pittoresque qui plaira certainement à nos jeunes musiciens. L'orchestre comprend en plus de la nomenclature traditionnelle un piano et un synthétiseur ou orgue électronique.

Le prince travesti pour flûte et trio à cordes ou flûte et orchestre à cordes de **Gérard Gastinel**. Une œuvre nostalgique et attachante bien propre à séduire les jeunes instrumentistes. L'ensemble n'est pas très difficile (fin de premier cycle ?).

Segas de l'Ile Maurice pour quintette à vent de **Jean Gauffriau** pour flûte, hautbois, clarinette en si bémol, cor en fa et basson.

Cette œuvre tout à fait séduisante par sa couleur ne sera cependant pas à la portée de tous. Disons pour second cycle expérimenté.

(suite page 26)

croquis et croque-notes

Collier de perles

Les saines lectures sont rares. Je parle de celles qui dégagent les voies biliaires et chatouillent heureusement les zygomatiques. Un petit livre vient de paraître "Les gaîtés de la Musique Classique" (1) dont l'accent tonique aide la digestion et redresse le moral. De tels ouvrages devraient être remboursés par la Sécurité Sociale.

Il a été écrit par Yves Dandelot, le neveu, non pas de Rameau, mais de l'auteur des célèbres solfèges.

Yves Dandelot appartient à une dynastie d'imprésarios. Son témoignage, ceux de son père et de son grand-père, sont puisés à la meilleure source. Cette famille est une institution dont le siège social a pour enseigne : l'Administration de Concerts Dandelot; elle se tient à une fière adresse : celle de la salle Pleyel.

Les Dandelot pratiquent un métier à risques. Le moindre est de s'endormir au concert, sur l'épaule du mari de la chanteuse qui vous a invité à son récital. Suivre les artistes dans leurs déplacements, se coucher tard et se lever matin, attraper les trains en marche et les avions en vol, se termine en général par un infarctus, ce qui n'a pas manqué de leur arriver.

Découvrir les coquilles ahurissantes qui se glissent dans les programmes les mieux établis, tel le "cassepied" de Ravel pour le "passepied", suffirait à foudroyer le critique musical le plus endurci. On trouve quelques exemples de ce style dans cet ouvrage hautement explosif où le lecteur risque à chaque page d'y laisser la vie en s'étranglant de rire...

À tous ceux qui sortent déprimés des *Témoignages* de Chostakovitch (2) ou qui s'obstinent à trouver la clef des premiers accords de *Tristan*, je leur conseille de se lancer dans la version des *Valses molles et sentimentales* de Ravel, toujours lui, de la *Condamnation de Faust* de Berlioz, ou pour *Nabucco* de Verdi : "L'osso bucco" !...

La célèbre *Nuit sur le Mont-Chauve* de Moussorgski a déjà fait l'objet de différentes variations. J'ajouterai à la panoplie des "Nuits sur le front chauve" et autre fantaisie, celle trouvée dans la copie d'une adolescente délurée "Une nuit avec mon chauve".

Le détournement des quadragénaires par les mineures est une calamité qui décime les rangs des musiciens d'orchestre et même les autres. La race des Claudines se perpétue et il est parfois dangereux de tomber au téléphone sur une épouse bafouée.

– « Allo ! Bonjour Madame X » (ici un nom connu). « J'aimerais parler à votre mari.»

– « Comment ! mais vous êtes la seule, Mademoiselle, à ne pas savoir qu'il est parti avec une petite gourgandine ! Téléphonez donc à sa concubine, cette petite s... »

Raccrocher à cet instant est d'une grande sagesse. Il est toujours imprudent de s'immiscer dans la vie privée des gens à l'aveuglette, surtout lorsqu'il s'agit de personnes publiques. Cette histoire vécue prouve combien, pour les secrétaires, attachées de presse et toutes personnes en rapport professionnel avec les artistes, il est nécessaire de tenir son carnet d'adresses à jour.

Pour parfaire et boucler mon collier de perles, je rapporterai une dernière anecdote dont le souvenir, après de longues années, me ravit encore, car au-delà de la cocasserie elle débouche sur un monde surréaliste tout à fait inattendu.

J'enseignais alors dans un C.E.S. à horaires aménagés, à une escouade de jeunes musiciens dont la vitalité et la curiosité insatiable me laissaient au soir comme une épave sur la grève. La mer s'étant retirée, j'avais encore à balayer la plage. La correction des copies m'attendait.

Tous manifestaient la plus grande vivacité d'esprit. La musique était pour eux une bouffée d'oxygène. Certains jouaient déjà de leur instrument en virtuose, parfois même en enfant prodige. Je me remémore avec plaisir l'ahurissement d'un collègue, professeur de matières nobles et envahissantes, mathématiques etc... qui demandait à un élève de 14 ans :

– « Pourquoi avez-vous quitté l'établissement hier soir avant l'heure ? »

– « Parce que je faisais, Monsieur, un remplacement aux Concerts Colonne ».

Et comme le pauvre homme me jetait des regards de naufragé, je l'achevais en l'assurant que si la musique obtenait un jour dans l'enseignement la place qui devrait être la sienne, tous les enfants atteindraient le niveau de cet exemplaire hors série.

Donc mes ouailles étaient des génies. Tous étaient malicieux, intelligents, rapides, pétulants, cocasses, vif-argent et malins comme des singes.

Tous sauf un.

C'était un garçonnet propulsé par des parents musiciens dans un milieu qui ne lui convenait pas. Ce faux Mozart redoublait de classe en classe. Il était malheureux comme les pierres et nous l'étions aussi pour lui.

J'effectuais un jour un contrôle portant sur Chopin et George Sand. Que cet elphe transparent se soit acoquiné avec cette robuste mammifère, reste pour moi, aujourd'hui encore une énigme. Seule l'atmosphère enchantée de Nohant, où se retrouvaient peintres, sculpteurs et musiciens peut expliquer cette monstruosité.

Sans doute étais-je lyrique en parlant de Delacroix, Liszt, Clesinger et du petit oiseau qui se posait sur l'épaule

de George Sand lorsqu'elle écrivait sous les platanes du jardin, toujours est-il que la leçon fut retenue. Tous répondirent brillamment à l'interrogation écrite, tous sauf un.

Vous devinez lequel !

J'imagine que notre pauvre égaré confondit Nohant avec néant, car sa réponse ambiguë débouchait sur des perspectives tout à fait hors de sa portée.

En face de la question : que vous rappelle le nom de Nohant ? il écrivit simplement ces deux mots : Mystère et incertitude.

C'était, résumé en un fulgurant raccourci, sa propre situation faite d'interrogations et d'angoisse face à un monde qu'il ne comprenait pas.

Ce monde pourtant magnifique, qui ne demandait qu'à lui ouvrir ses portes, ce monde enchanté, insaisissable et mystérieux de la Musique.

Jean SICHLER

---

(1) *Les Gaîtés de la Musique Classique.* Yves Dandelot. Ed. Buchet/-Chastel. 1990.

(2) *Témoignage. Les mémoires de Dimitri Chostakovitch.* Propos recueillis par Salomon Volkov. Ed. Albin Michel, 1980.

ACADÉMIE DE MUSIQUE DE RAMBOUILLET

Musique en Yvelines – Association Loi 1901
BERGERIE NATIONALE
Direction : R. Pelatan

Pour la quatrième année consécutive, **Musique en Yvelines** organise, avec l'aide du Conseil Général des Yvelines et de la D.R.A.C. Ile-de-France, son Académie de Musique à La Bergerie Nationale de Rambouillet.

Celle-ci se déroulera **du 25 avril au 5 mai 1991.**

Chaque stagiaire aura 30 minutes de cours par jour ainsi que deux heures d'orchestre et, en option, musique de chambre. Toutes les soirées seront consacrées à la musique sous différentes formes (concerts des professeurs, concerts d'élèves, films musicaux, etc...).

Simultanément au stage instrumental, se déroulera une classe de direction d'orchestre avec la présence de l'Orchestre National d'Ile-de-France placé sous la direction de Manuel ROSENTHAL. Ces cours s'adressent à des élèves de niveau supérieur ou à de jeunes professionnels étant des ayants-droit de l'A.F.D.A.S. Dix services d'orchestre seront répartis entre huit stagiaires au maximum.

CONCOURS – AUDITIONS

- L'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon recrute de jeunes chanteurs après stage de 9 mois du 15 septembre 91 au 15 juin 92. Recrutement pour tous rôles de *La Flûte enchantée.*

Auditions : Paris 18-19 mars – Lyon 14-15-16 mars.

François Thévenet, 14 avenue Berthelot, 69007 Lyon. Tél. : 72 72 99 24.

- Le Centre de Création Lyrique et Musical de St-Etienne recherche des choristes (tous pupitres).

Maison de la Culture. Jardin des Plantes, 42030 St-Etienne cedex 02 – Tél. 77 25 35 18.

- L'Orchestre Philharmonique d'Europe recrute des choristes amateurs bon niveau.

Tél. 46 51 37 69.

- La Chorale Arioso, direction Huguette Calmel, recrute ténors et basses.

Auditions : 42 39 64 02.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

(suite de la page 24)

Dans la *Musique pour Cordes*, chez le même éditeur, nous retiendrons **Prélude et Allegro** pour violon et orchestre à cordes de **G. Pugnani-Kreisler**, transcription de **Denis Magnon**. Inutile de présenter cette œuvre connue de tous les violonistes. Précisons seulement que si la partie de soliste est bien pour un cycle 2, les parties d'orchestre sont beaucoup plus faciles et pourront être abordées par un orchestre moins expérimenté.

Signalons encore, toujours chez **J.M. Fuzeau**, la transcription de la **Messe brève** d'**Antonio Lotti** par **Marc Dijoux** pour quatre cors ou trompettes.

Cette réalisation pourra donner d'utiles idées pour d'autres transcriptions de la même œuvre si on ne possède pas l'ensemble demandé.

Mentionnons enfin chez **Salabert** la publication d'un **Trio à Cordes** de **Giacinto Scelsi.**

Daniel BLACKSTONE

nOtre discOthèque

• W.A. MOZART, *Divertissements K 439b n° 1, 3, 5; Duos K 487;* Vents du Philharmonique de Berlin, Orfeo C 217 901 A, DDD, 78'.

Œuvres rares que ces pièces pour instruments à vent, rares et donc rarement enregistrées, mais le CD et l'année Mozart nous gâtent. Le premier intérêt de ce disque est donc constitué par les œuvres proposées : trois des cinq divertissements K 439b (c. 1783) et les douze duos K 487 – 496a (27 juillet 1786) composés lors d'une partie de quilles...

On s'accorde aujourd'hui sur la destination instrumentale de ces œuvres, indiquée dans la *Neue Mozart Ausgabe* : trois cors de basset pour les divertissements et deux cors pour les duos. Les divertissements nous sont ici proposés pour deux clarinettes et un cor de basset, ce qui donne une sonorité moins sombre qu'avec trois cors de basset. Pour cette dernière disposition, on peut se référer à l'excellent coffret CBS de deux CD consacré à la musique pour cors de basset de Mozart, ou au volume 5 de l'intégrale Mozart en cours de parution chez Philips. Les duos pour cors sonnent ici dans une tessiture judicieusement choisie. Un très beau disque pour célébrer l'année Mozart.

• W.A. MOZART, *Symphonies n° 38, 41 et 34, 35, 36;* Ensemble orchestral de Paris, dir. Armin Jordan. Erato, 2 CD séparés, 2292-45581-2, DDD, 55'04 et 2292-45582-2, DDD, 66'43.

On ne peut pas faire que du rare ou de l'inédit pour l'année Mozart, et il faut bien enregistrer les pages les plus célèbres, histoire de leur donner une nouvelle jeunesse. Pas de surprise donc avec la *Jupiter* ou *Prague, Linz* ou *Haffner* mais des partitions qui s'écoutent toujours avec plaisir et qui nous sont proposées ici dans une version soignée, tant pour le style que pour l'enregistrement.

• W.A. MOZART, *L'œuvre pour violon et orchestre;* G. Pauk, violon, J. Rolla, violon, alto, Orchestre de chambre Franz Liszt de Budapest, dir. Janos Rolla. Coffret de 3 CD, Hungaroton SLPD 31030-33, DDD, 192'19.

Pour les œuvres, mêmes remarques que *supra*. L'œuvre pour violon et orchestre comprend les cinq *concertos*, la *Symphonie concertante* K 364, le *Concertone* K 190, les *Rondos* K 269 et 373, et l'*Adagio* K 261. Cette nouvelle version n'est pas un enregistrement de plus, elle possède de grandes qualités et le style mozartien est respecté. Grâces en soient rendues au violoniste Gyorgy Pauk et à Janos Rolla, mozartien confirmé qui, outre la direction, tient le deuxième violon (K 190) et l'alto (K 364). Une belle réussite.

• *Musiques rituelles maçonniques au XVIIIe siècle;* A. M. Miranda, C. Ivaldi, Les Musiciens de Paris, etc., direction musicale Roger Cotte. Arion ARN 68134, AAD, 52'57.

Retour en CD d'un disque sde 1970 qui regroupait des œuvres de compositeurs maçons déclarés ou, dans le cas de Beethoven, pour le moins sympathisant. On retrouve avec plaisir ces œuvres transcrites et révisées par Roger et Françoise Cotte. Après le beau *Rituel maçonnique funèbre* de Giroust, on peut écouter des œuvres de Mozart, deux de Beethoven (*Marche maçonnique* et *Opferlied*), le *Maurerlied* de Himmel et la *Marche maçonnique funèbre* de Taskin. On complètera le bon livret de Roger Cotte par ses deux ouvrages : *La musique maçonnique et ses musiciens*, 2e éd., Ed. du Borrego, Paris, 1987, et *Musique et symbolisme*, Dangles, Saint-Jean-de-Braye, 1988. Signalons aussi le report en CD de l'excellente version intégrale de la musique maçonnique de Mozart dirigée par Peter Maag qui a eu la bonne idée de remplacer l'harmonica de verre par un célesta (Turnabout, coffret de 2 CD).

• Franz SCHUBERT, *Intégrale des mélodies,* vol. 9; Arleen Auger, soprano, Graham Johnson, piano. Hyperion CDJ 33009, DDD, 73'54.

Le thème de ce 9e volume est "Schubert et le théâtre", ce qui permet d'apprécier un Schubert peu connu et nous vaut ce qui est pour moi des premières discographiques comme *Misero pargoletto* D42, la superbe *Didone abbandonata* D 510 ou *La pastorella al prato* D 528. Je suppose que ces œuvres auraient dû faire partie du 2e volume de Gundula Janowitz et Irwin Gage (DG), volume qui n'est jamais paru. On trouve aussi des lieder tirés d'œuvres scéniques comme *Der vierjährige Posten* ou *Die Verschworenen*, opéras que j'ai découverts dans les beaux enregistrements d'Heinz Wallberg (EMI) et dont le report en CD se fait attendre.

On savourera enfin la ravissante pastorale *Daphne am Bach* D 411 ou le superbe *Pâtre sur le rocher* D 965 avec piano et clarinette (Thea King). En tout, 21 lieder chantés admirablement par Arleen Auger et toujours bien accompagnés, dans la tradition de Gerald Moore, par Graham Johnson. Ce dernier est aussi, on le sait, le maître d'œuvre de l'ensemble et signe les livrets, toujours instructifs, mais en anglais seulement. A suivre... jusqu'en 1997 !

• Felix MENDELSSOHN, *Lieder;* Nathalie STUTZMANN, contralto, Dalton Baldwin, piano. Erato 2292-45583-2, DDD, 58'46.

Ce disque est une petite merveille. D'abord parce que les lieder de Mendelssohn sont superbes, et il serait temps que les producteurs de disques s'en aperçoivent pour nous en proposer, enfin, un enregistrement intégral. Ensuite parce que la voix de Nathalie Stutzmann possède un timbre rare dont la profondeur est très prenante ; cette chanteuse, que l'on aimerait entendre dans les cantates de Bach, sait articuler et bien prononcer l'allemand. Enfin, parce que Dalton Baldwin, et ce n'est pas une nouveauté, est un excellent pianiste sachant accompagner et tenir sa place de duettiste, se jouant des difficultés techniques, fréquentes chez Mendelssohn.

• Felix MENDELSSOHN, *Elijah;* W. White, R. Plowright, L. Finnie, A. Davies, Orchestre et Chœurs symphoniques de Londres, dir. Richard Hickox. Coffret de 2 CD, Chandos 8774/5, DDD, 130'56.

Après les versions de Corboz (Erato) et de Rilling (CBS) déjà présentées ici, on pensait qu'il n'était pas nécessaire d'encombrer les discothèques avec un autre coffret. Il faut se faire une raison – et de la place – car ce nouvel enregistrement offre du grand oratorio de Mendelssohn (mais j'ai un faible pour *Paulus* et je n'en ai qu'une version en CD...) une vision britannique très convaincante. Il est vrai qu'elle s'appuie sur de bons chanteurs et un orchestre bien dirigé, le tout sonnant fort bien.

• Robert SCHUMANN, *Les trios avec piano, Fantasiestücke;* Trio Borodine, Coffret de 2 CD, Chandos 8832/3, DDD. 120'24.

Voilà une version des œuvres pour piano, violon et violoncelle de Schumann qui aurait dû marquer une date. Mais, de façon incompréhensible, le premier trio en ré mineur, op. 53, est complètement raté : tempos plus bizarres les uns que les autres, maniérisme, etc. Quel dommage, car les autres œuvres sont réussies et méritent amplement l'achat de ce coffret.

• ***Duos romantiques;*** **B. Fassbaender, H. Kometsu, K. Moll, C. Garben. Harmonia Mundi HMC 905210, DDD, 55'38.**

Il est un peu dommage d'avoir regroupé six compositeurs car ce disque intéressant est difficile à classer dans la discothèque. Il nous propose huit œuvres de Mendelssohn, quatre d'Anton Rubinstein, un duo de Liszt, trois de Peter Cornelius, trois de Schumann et les quatre duos op 28 de Brahms. Un programme de concert qui s'écoute avec plaisir.

• ***Mélodies*** **par Felicity Lott.**

Le hasard des parutions nous vaut trois disques où l'on peut apprécier le talent de l'excellente soprano britannique.

Dans la collection économique "Musique d'abord" chez Harmonia Mundi, retour de deux CD à programme : *Mélodies sur des poèmes de Victor Hugo* (1901138, 61'28) et *Mélodies sur des poèmes de Charles Baudelaire* (1901219, 65'). Deux récitals où l'on savoure des œuvres connues mais aussi des pages plus rares de Gounod, Bizet, Lalo, Delibes, Fauré, Saint-Saëns, Séverac, Debussy, etc. Graham Johnson au piano donne à Felicity Lott une réplique de qualité.

Dans un disque consacré au seul Hugo Wolf et accompagnée cette fois par Geoffrey Parsons, Felicity Lott nous régale dans un récital de lieder sur des textes de Mörike et de Goethe (Chandos 8726, DDD, 63').

Non seulement Felicity Lott sait chanter dans des langues qui ne lui sont pas maternelles, mais elle s'adapte à chaque compositeur avec des qualités musicales rares. Trois disques de bonheur.

• **Camille SAINT-SAËNS, *Œuvres complètes pour piano et vents;* Solistes du Collegium Musicum. Coffret de 2 CD, Kontrapunkt 32062/63, DDD, 112'44.**

Autant je me réjouis d'une telle réalisation, autant j'enrage (calmement) qu'elle soit produite à l'étranger, mais nul n'est prophète en son pays, c'est bien connu. Alors, remercions chaudement ces interprètes danois de nous donner enfin un enregistrement intégral de ces œuvres. On a tout, depuis la petite *Cavatine* op. 144 pour trombone ou la courte *Romance* op. 36 pour cor jusqu'aux *Sonates* pour hautbois op. 166, clarinette op. 167, basson op. 168 et au superbe *Septuor* op. 65. C'est bien joué et bien enregistré. Mais oui, c'est beau, Saint-Saëns ! Les Danois nous enregistreraient-ils ses opéras ?

• **Claude DEBUSSY, *Intégrale de l'œuvre pour deux pianos et piano à quatre mains;* Christian Ivaldi et Noël Lee. Coffret de 2 CD, Arion 268128, DDD, 157'06.**

Cette fois, Ivaldi et Lee, complices de longue date dans ce genre d'œuvres – un duo qui a déjà vingt ans – ont fait très fort. Car à côté d'œuvres superbes et bien connues comme *Petite suite, La Mer, En blanc et noir* ou *Lindaraja*, ils nous proposent, chose à peine croyable, six œuvres en première discographique mondiale ; cinq sont d'ailleurs en cours d'édition chez Durand-Costallat. Un coffret à se précipiter chez le marchand.

• **Leos JANACEK, *Capriccio, Concertino, Dans les brouillards, Sonate;* Viktoria Postnikova, piano, solistes de l'Orchestre de Paris, dir. Guennadi Rojdestvenski. Erato 2292-45599-2, DDD, 76'10.**

Excellent pianiste, Janacek a finalement, peu composé pour le piano. Les quatre œuvres de ce disque donnent un bon aperçu de l'univers du musicien. Le réflexe patriotique d'abord, avec la sonate "Dans la rue, 1.10.1905" puis le désarroi et l'espoir dans les quatre mouvements de *Dans les brouillards*. Le *Concertino* pour piano et six instruments à vent (1925) et le *Capriccio* pour piano (main gauche) et sept instruments à vent (1926 ; écrit pour le pianiste Otakar Hollmann qui, comme Paul Wittgenstein, perdit sa main droite à la guerre) démontrent l'étonnante virtuosité orchestrale de Janacek.

Habitué de cette musique, Guennadi Rojdestvenski la dirige comme il convient. On saluera particulièrement la performance de Viktoria Postnikova à la technique infaillible et au cœur débordant d'humanisme.

• **Iannis XENAKIS, *Palimpsest, Epei, Dikhthas, Akanthos;* Spectrum, dir. Guy Protheroe. Werfo 6178-2, DDD, 43'57.**

J'ai déjà eu l'occasion d'attirer l'attention sur l'excellente collection "Musique de notre temps" de Wergo. Voici encore une belle réalisation, consacrée à quatre œuvres de Xenakis composées de 1976 à 1979. On retrouve avec plaisir le pianiste Claude Heiffer, mais en toute justice, il faudrait citer tous les interprètes car leur application est digne d'éloges.

Philippe ZWANG

• ***L'Orgue de Barbaflûtes.*** **Cabana. Cassette CAK 641151.**

Derrière ce titre se dissimule un ensemble de 4 à 7 flûtes à bec issus de l'Ecole de musique de Maromme (76150), sous la direction de Madame Béatrice Tilloy-Dumontier.

On retrouve ici ce que l'on appelait : la musique légère, de genre ou récréative chère à Pierre-Marcel Honder (éjecté comme un affreux de France-Musique) et qui enchantait nos Dimanche matin. Cette bande provoque une heure d'un même enchantement par sa fraîcheur primesautière et son allant. C'est là une agréable initiative qui montre que ce genre de musique faite pour détendre a encore de beaux jours devant elle en dépit de ce qu'en pensent quelques crânes d'œuf de la "Kultur" normalisée.

• **RACHMANINOFF, *The 3 Symphonies & Vocalise;* Philadelphia Orchestra, Dir. Eugène Ormandy. CBS Masterworks (2CD "Maestro", M2YK 45678, 137'05).**

Je me suis laissé tenter par cette réédition des trois symphonies en mineur du Maître. Rachmaninoff a toujours hésité à embrasser une carrière de compositeur de symphonies à la suite de l'échec de sa première expérience, restant pour l'Histoire un virtuose du piano et l'auteur d'un second Concerto.

La première (1897), sous-titrée "Les sept plaies d'Egypte" est typiquement post-romantique d'une forme régulière aux accents dramatiques ; la seconde (1906) dont on connaît surtout le second mouvement, le plus court mais aussi le plus contrasté et la troisième (1936) qui a des accents très contemporains qui font penser aux expériences atonales de Liszt, mais s'infiltrent dans une forme traditionnelle qui l'éloigne des contemporains de Rachmaninoff tels que Berg, Schönberg ou Webern.

Deux disques pour le prix d'un, sous la conduite ferme et très professionnelle d'Ormandy, c'était là une occasion à ne pas laisser passer.

Daniel FONDANECHE



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n° 4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n° 1) — n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 326
Les Troyens — nos 366/367

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n° 5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n° 102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n° 4 en La M. — n° 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — Nos 369/370

J.C. PETIT
Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

PUCCINI
Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324
Daphnis et Chloé — n° 343

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317
Manfred — n° 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — n° 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n° 106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — n° 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, n° 3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA - Nuits dans les jardins d'Espagne

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française" :
n° 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1991 : Prix 63 F

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

BAC 1991 : 63 F + 12 F de port - Disque du Bac : 72 F + 16 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 13 F d'expédition.

SALON INTERNATIONAL DE MUSIQUE CLASSIQUE
AVEC LE CONCOURS DE RADIO FRANCE



MUSICORA

10-14 AVRIL 91





PARIS
GRAND PALAIS

TOUS LES JOURS 11H - 19H30 - SAMEDI, DIMANCHE 10H - 19H30
NOCTURNE VENDREDI 12 JUSQU'A 22H

RENSEIGNEMENTS OIP - 62, RUE DE MIROMESNIL - 75008 PARIS - TÉL. : 45 62 84 58

CONCEPTION MAQUETTE : ANNE DEVOISINE